OSKAR WALZEL

CONȚINUT ȘI FORMĂ ÎN OPERA POETICĂ

Univers

Scanned with OKEN Scanner

Oskar Walzel

CONȚINUT ȘI FORMĂ ÎN OPERA POETICĂ

În românește de
GHERASIM PINTEA

Cuvînt introductiv de
TUDOR OLTEANU

Editura Univers
București, 1976

Scanned with OKEN Scanner

OSCAR WALZEL

DAS WORTKUNSTWERK
Quelle & Meyer Verlag, Heidelberg

GEHALT UND GESTALT IM KUNSTWERK DES DICHTERS
Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Frankfurt am Main

Toate drepturile asupra acestei versiuni
sînt rezervate Editurii UNIVERS

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT INTRODUCTIV

În lumea ideilor literare, mișcarea pare a fi nestînjenită iar întîlnirile oricînd posibile. Fruntariile dintre epoci sau arii de cultură nu limitează viața principiilor ci îi confirmă, sub nebănuite chipuri, continuitatea. Spre deosebire de poezia ideilor, ideea despre poezie nu rămîne, nici măcar provizoriu, prizonieră a limbii în care a fost gîndită. Marile adevăruri nu depind de forma rostirii prime, din care cauză filozofii supraviețuiesc timpului și învîng perimetrele lingvistice altfel decît poeții. Dar ușurința acestor treceri, ca și posibilitatea unor perfecte traduceri, este o iluzie.

Nu este și nu mai poate fi un secret pentru nimeni că, în elaborarea unei concepții despre literatură sau a unei doctrine estetice, participă scîntei teoretice de pretutindeni. La nivelul reflexiilor, universalitatea nu este atît o rezultantă, cît un dat primordial. Oricare considerație asupra vreunui sistem critic implică o asemenea premisă. Rupînd din universalitatea originară gîndirea renascentistă, normele clasicismului, declarațiile programatice ale romanticilor sau tezele maioresciene și judecînd fiecare caz în parte numai prin sine însuși, viziunea asupra întregului în devenire ca și asupra laturilor sale și-ar pierde reazemul firesc. Fără îndoială, există de-a lungul timpului vîrste irepetabile și centre de iradiere într-o perpetuă strămutare, iar experiența în totalitate rămîne irecuperabilă. Afinități spirituale, gradul de deschidere a orizontului cunoașterii, supunerea într-o anume măsură la presiunea tradiției sau dictatura momentului literar fac ca un critic sau un teoretician să-și legitimeze ideile redescoprindu-le genealogia. Mărturisită sau nu, retrospectiva este aici un mod de existență. Căci originalitatea în procesiunea istorică a sistemelor nu constă în noutatea

absolută, ci în reașezarea și reformularea „vechiului". Din necesitatea redefinirii se nasc filierele, originalitatea presupunînd legături adînci și dependențe. Adevărul, într-o concentrată frazare, este că „ideile literare sînt deci «originale» *hic et nunc*, în diferite condiții date, în contextul fiecărei culturi și literaturi naționale, care parcurg în mod necesar mereu alte etape istorice" [1].

Așezarea acestor știute adevăruri în fruntea prezentelor rînduri despre opera teoretică a lui Oskar Walzel — aflată la prima sa traducere în românește — nu ar fi fost necesară, dacă nu ar fi fost susținută de convingerea că, într-un fel sau altul, cititorul va ajunge să și le reactualizeze. Pentru că scrierile lui Walzel invită, înainte de toate, la o meditație asupra condiției teoriei literare ca știință. Motivele acestui îndemn de a se depăși obiectivele imediate ale actului său interpretativ sînt diferite. Cel dintîi care ar trebui invocat, este acela că Oskar Walzel nu-și ascunde izvoarele felului său de a gîndi, în sinea sa primînd cu totul altceva decît o originalitate cu orice preț. Simțindu-se obligat să se raporteze la ceea ce s-a afirmat înaintea și în vremea lui, el își susține ideea făcîndu-i istoria. Reacția față de propriul gînd este, prin urmare, a eruditului, care își face o vocație din a comunica etapele drumului spre claritate. Ca și în cazul lui Tudor Vianu, cei care vor căuta la Walzel sentințe, surprinzătoare în esență și spectaculoase în expresie, vor avea ocazia, o dată mai mult, să-i confirme erudiției tristețea. Lipsit de o conștiință naivă, necrezîndu-se deci un descălecător, își supune întotdeauna demonstrația unei duble revizuiri. În primul rînd, el caută să redescopere contextul filozofic sau estetic în care ideea a fost emisă. În al doilea rînd, este urmărită succesiunea reluărilor, remarcîndu-se *indicele de deformare* pe care istoria ideilor îl denotă.

La Walzel, critica ideilor literare reprezintă modul fundamental de construcție teoretică. Criticismul său, avînd ca obiect evoluția gîndirii universale din antichitate pînă în prezent, este determinat, într-o sferă mai restrînsă, de tradiția estetică germană. În latură negativă, presiunea acesteia, asupra sa și a

[1] Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Editura Dacia, Cluj, 1974, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

cititorului său german, este resimțită sub două aspecte. Pe cel dintîi Walzel îl comentează plecînd de la *Das dichterische Kunstwerk (Opera de artă poetică)* a lui Emil Ermatinger. Constatînd precizia, fermitatea principiilor teoretice dar insuficienta elasticitate în mînuirea lor, atunci cînd este analizată o operă, el indică tendința comună de a „sacrifica existența de fapt a unei opere poetice de dragul unei construcții virtuale, a cărei existență nu poate fi dovedită cu mijloacele științei“ [1]. Știința presupune, deci, supunerea la obiect, criteriul adevărului nefiind corectitudinea în asamblarea ideilor. Pericolul „deducerii“ operei, trebuie să recunoaștem, este general, dar, subliniindu-l, Walzel depășește ca importanță aria sa de referință. Cel de-al doilea aspect, oarecum paradoxal, este legat de manifestarea puternică în aria de cultură germană a tendinței de a acorda o atenție disproporționată conținutului. Acuzațiile de formalism îndreptate împotriva lui Herbart și a școlii sale constituie pentru Walzel un exemplu. Fără a fi un herbartian, el preia distincția dintre *conținut* și *formă*, pledînd pentru un echilibru al acestora pe plan teoretic. Intenția sa nu se îndreaptă spre o „estetică a formei“ *(Formästhetik)*, ci spre a demonstra că în artă configurarea materialului tematic, forma artistică *(die kunstlerische Gestalt)* [2], nu poate ocupa un loc secundar. Evitînd abstracțiunea pură ca și excesul tematist, evidențiind unitatea dintre formă și conținut, insistînd asupra celei dintîi din nevoia de armonie, Oskar Walzel își face simțită prezența în cultura europeană, căci susține într-un limbaj propriu un efort general al teoriei literare din primele decenii ale secolului al XX-lea. Celebritatea i-o aduce, mai ales peste granițe, volumul *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (1923). Ca pretutindeni, atitudinea sa a fost receptată la noi ca suport al unei mutații necesare. Citînd volumul amintit, Liviu Rusu o definea astfel : „În opoziție cu anumite curente estetice, care se opresc numai asupra fondului ca atare sau mai ales insistă asupra subiectului, trebuie să ac-

---

[1] Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters (Conținut și formă în opera de artă a poetului)*, 2. unveränderte Auflage, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1957, pp. 249—250.

[2] *Ibidem*, p. 146.

centuăm importanța analizei formale, fiindcă numai această analiză poate explica constituția atmosferei lirice, prin care ni se transmite sensul existențial al operei"[1].

Vocea lui Oskar Walzel, cu un timbru distinct în ciuda „luxului documentar"[2], este definitorie pentru procesul care a generat desprinderea teoriei literare moderne de pozitivismul triumfător de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Născut la Viena în 1864, el se formează în această atmosferă și, în consecință, reacția sa de respingere va avea loc în deplină cunoștință de cauză. Antipozitivismul lui, ca și al altor conaționali sau colegi de generație se dirijează împotriva ideilor promovate de Wilhelm Scherer. Înțelegerea devenirii literare prin raportarea la natură, aplicarea metodelor specifice științelor naturii, reducerea întregului fenomen spiritual la cauze de ordin natural a polarizat conștiințele. Deși îi continuă lui Scherer vestita-i *Istorie a literaturii germane*[3], ocupîndu-se de literatura ulterioară morții lui Goethe, Walzel nu se aliniază doctrinei amintite. Din contră, semnalarea unor similitudini structurale dintre expresionism și baroc din cadrul capitolului final *(Von Eindruck zum Ausdruck)*, indică elementele unei viziuni noi asupra devenirii literare pe baza unor tipuri universale. În chip firesc, reacția antipozitivistă, laolaltă cu Wilhelm Scherer, îl vizează și pe Taine, cu tentanta dar simplificatoarea sa teorie a mediilor. Știința literaturii *(Literaturwissenschaft)* — teorie, istorie, critică — trebuia scoasă din imperiul științelor naturii, urmînd să renască printre cele ale spiritului, ca *Geisteswissenschaft*.

Specific întregii epoci, efortul de înnoire primește la Oskar Walzel dimensiuni particulare. În esență, convergența actului său teoretic cu impulsul spiritual al momentului se datorește

---

[1] Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, Editura Institutului de Psihologie al Universității, Cluj, 1937, p. 125.

[2] Lucian Blaga, *Artă și valoare*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1939, p. 173.

[3] *Geschichte der deutschen Literatur von Wilhelm Scherer. Mit einem Anhang: Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart, von Oskar Walzel, (Istoria literaturii germane de Wilhelm Scherer. Cu o anexă: Literatura germană de la moartea lui Goethe pînă în prezent, de Oskar Walzel)*, Askanischer Verlag, Berlin, f.a.

Scanned with OKEN Scanner

întrebuinţării romantismului — ca fenomen literar şi ca mişcare de idei — drept argument în negarea pozitivismului. „Sistemul naturii" este combătut prin întoarcerea la Hegel şi Shelling, întoarcere animată de necesitatea de a interpreta literatura fără a o desprinde de pe panta timpului şi din unitatea tuturor fenomenelor de conştiinţă. Neoromantismul reprezenta, aşadar, formula imediată de depăşire a pozitivismului. Iar Oskar Walzel, cel puţin în prima parte a activităţii sale, i se asociază.

Elementele neoromantice din gîndirea lui, remarcate aproape exclusiv de unii cercetători [1] sînt prezente în studiul publicat în 1908, *Romantismul german (Deutsche Romantik)*. Imboldul spre o asemenea viziune este receptat de Walzel, odată cu demonstrarea şanselor mărite de reuşită, de la R. Haym, care publicase mai devreme *Şcoala romantică (Die romantische Schule)*. Fost elev al lui Erich Schmidt şi Jakob Minor, urmaşi ai lui Wilhelm Scherer, autorul *Romantismului german* întrevede pe această cale posibilitatea de a se detaşa de şcoala schereriană, care „a lucrat numai în manieră biografică şi s-a ocupat de sensul operei doar din punct de vedere *genetic*" [2]. O dovadă în acest sens o constituie monografia *Lessing* a lui Erich Schmidt. Ca şi R. Haym şi Ricarda Huch, Oskar Walzel rîvnea spre o autentică perspectivă de ansamblu, în cadrul căreia să poată fi descoperite relaţiile dintre individualităţile creatoare, fazele de dezvoltare ale curentului romantic şi marca unităţii sale spirituale din cuprinsul tuturor artelor. În felul acesta, interpretarea depăşeşte simpla succesiune de opere şi autori, determinismul rudimentar şi separaţia domeniilor estetice, dezvăluind — de la înălţimea filozofiei culturii — *sistemul* care să permită şi să legitimeze *sinteza*.

Din aceleaşi intenţii vor prinde viaţă studiile de mai tîrziu, ca *Luminări reciproce ale artelor (Wechselseitige Erhellung der*

---

[1] Werner Mahrholz, *Literargeschichte und Literaturwissenschaft (Istorie literară şi ştiinţa literaturii)*, Mauritius-Verlag, Berlin, 1923, pp. 46—47.

[2] Carl Enders, *Oskar Walzel. Persönlichkeit und Werk (Oskar Walzel. Personalitate şi operă)*, în *Zeitschrift für Deutsche Philologie. Herausgeber: Will-Erich Penckert und Wolfgang Stammler*, Erich Schmidt Verlag, Berlin-Bielefeld, Band 75, Heft 2, 1956, p. 192.

Scanned with OKEN Scanner

Künste — 1917), *Richard Wagner în timpul său și după timpul său (Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit* — 1922) sau *Curentele spirituale ale secolului al XIX-lea (Die Geistesströmmungen des 19. Jahrhunderts* — 1924). Destinul lui Oskar Walzel ilustrează un adevăr de valabilitate generală : ridicarea spre teoria literară pretinde, în interiorul unei concepții asupra culturii, un îndelungat exercițiu istoric-literar. Iar dacă opera acestui autor nu poate fi subsumată categoric neoromantismului, din ideile sale de această coloratură se reține aceea că teoria nu e cu putință prin ignorarea istoriei fenomenale. Diacronia este o dimensiune a actului teoretic. Iar romantismul a fost pentru Walzel, dacă nu cea mai importantă, cea dintîi preocupare pentru istorie, pentru evoluția literaturii germane. Înaintea studiului despre romantism, el pregătise ediții critice fundamentale — *F. Schlegel. Scrisori către fratele său August Wilhelm (F. Schlegel. Briefe an seinen Bruder August Wilhelm* — 1890), *Goethe și romantismul (Goethe und die Romantik* — 1898—1899), în colaborare cu F. Schüddekopf ; în această latură, activitatea îi este încununată de apariția operelor complete ale lui Heinrich Heine (1910—1915).

Interesul prim al lui Oskar Walzel pentru universul romantic este alimentat de opțiunile filozofice, de tip neohegelian, ale lui Wilhelm Dilthey. De altfel, întreaga reacție antipozitivistă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea își găsește suportul în deosebirea pe care acesta din urmă, începînd cu *Introducerea în științele spiritului (Einleitung in die Geisteswissenschaften* — 1883), o face între științele naturii și cele ale spiritului. Distincția dintre cele două ramuri ale științelor este formulată de Dilthey pe baza modului cum fiecare determină raportul dintre parte și întreg. Dacă în natură partea este explicabilă și clasificabilă prin funcția ordonatoare a întregului, aici totul reducîndu-se la aceea a operelor de artă plastică, că din întreaga realieste irepetabil, distrugînd uniformitatea, și se conexează celorlalte într-un sistem în continuă *devenire*. Structura psihică umană, văzută la nivel individual sau social, tinde spre realizarea unor scopuri, dictate în fiecare moment de nevoia stabilirii unui echilibru provizoriu între impulsurile interioare și condi-

țiile exterioare. Implicînd interdependența dintre viața individuală și aceea a ansamblului social, trăirea — tensiune spre împlinire și măsură a realizării — înseamnă creație, fără de care devenirea nu ar fi inteligibilă. Ideile lui Dilthey sînt folosite de Oskar Walzel de-a lungul întregii sale cariere științifice, după cum arată lucrările intitulate *Despre viața spirituală a secolului al XVIII-lea și al XIX-lea (Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts* — 1922) sau *Esența operei de artă poetice (Das Wesen des dichterichen Kunstwerks* — 1924). Preluarea unor sugestii se manifestă în cele mai diverse chipuri. Sursa mai însemnată este *Das Erlebnis und die Dichtung*. Pentru Walzel, contribuția esențială a lui Dilthey constă în deplasarea semantică a termenului de trăire *(Erlebnis)* din planul gnomic spre cel al existenței, „de la cunoștință spre semnificația vieții“ [1]. Transferul are o valoare deosebită pentru literatură, întrucît conduce atît la definirea concepției despre lume a poetului și a idealului său de viață, cît și la elucidarea raporturilor dintre acestea. În *Literatura germană de la Gottsched pînă în prezent*, același text al lui Dilthey este invocat într-un comentariu asupra lui Lessing ; exploatînd teoria sa asupra tipurilor, Walzel demonstrează că „cel mai înalt tip al epocii luminilor este omul condus de sentimentul moral“ [2]. Tot Dilthey îi fortifică argumentația atunci cînd vorbește, în *Simbolul lui Prometeu de la Shaftesbury la Goethe (Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe* — 1910), despre similitudinile creației din natură și din poezie, în ciuda diferențierii dintre științele adecvate celor două zone ale realității. Asemănarea nu răpește poeziei unicitatea, căci — așa cum repetă în *Literatura germană* — apropierea s-a făcut prin estetizarea naturii, privită „din punctul de vedere al stării artistice“ [3].

În desemnarea liniilor directoare ale teoriei lui Oskar Walzel, un loc de seamă îl ocupă, alături de Dilthey, H. Wölfflin. Din

---

[1] Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, p. 84.

[2] Oskar Walzel, *Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart (Poezia germană de la Gottsched pînă în prezent)*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m.b.H, Wildpark Postdam, 1927, vol. I, p. 30.

[3] *Ibidem*, p. 239.

Scanned with OKEN Scanner

Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, el extrage un dublu îndemn. Pe de o parte, „Walzel își propunea să aplice în literatură categoriile stabilite cu atîta precizie de H. Wölfflin, cu prilejul analizei vizualității în trecerea de la plastica Renașterii la aceea a barocului“ [1]. Era un mijloc de a frînge separația stringentă dintre artele succesiunii (muzica, poezia) și cele ale simultaneității (pictura), demarcație propusă printre alții de Lessing în *Laocoon*. În receptarea poeziei, tranziția de la un moment afectiv la altul nu elimină dominarea ansamblului definitiv, fiind însoțită de un *Gestaltgefühl*, termen tradus de Vianu prin *„sentiment configurațional“*. Există, prin urmare, o spațialitate picturală a succesiunii de versuri, menționată atît în *Lumînări reciproce ale artelor* cît și în reluarea din 1923 a acestui studiu [2]. Pe de altă parte, Wölfflin, în aceleași *Principii fundamentale*, întrebuința în analiză o serie de noțiuni polare : liniar—pictural, plan—profunzime spațială, formă închisă—formă deschisă, varietate—uniformitate etc. [3]. Cînd îl studiază pe Goethe, Walzel se simte tentat să procedeze într-un mod similar. Sînt pomenite, în lanț, opozițiile dintre lumină și obscuritate, corp și suflet, spirit și materie, senzualitate și rațiune, fantezie și judecată etc. [4]. Justificarea e găsită în faptul că Goethe însuși înțelege polaritatea ca formă a unității, accepție care-l situează printre premergătorii mișcării romantice.

Enumerarea totală a surselor din care Walzel își decantează modalitățile proprii de a gîndi fenomenul literar este imposibilă. Motivul, amintit deja, este că el însuși a înmulțit în așa măsură referințele, încît contaminarea, în faza consecințelor, a tezelor preluate devine normală. Adeseori, teoreticianul se lasă învins de istoric, expunerea încheindu-se cîteodată cu preistoria ideii sale. Dar acestor introduceri istorice, amplificate necesar de vas-

---

[1] Tudor Vianu, *Ut pictura poesis*, în *Opere*, vol. 4, Editura Minerva, București, 1975, p. 170.

[2] Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, pp. 265—281.

[3] K. E. Gilbert — H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 466.

[4] Oskar Walzel, *Goethes Allseitigkeit (Multilateralitatea lui Goethe)*, Herder & Co. GmbH Verlagsbuchhandlung, Freiburg im Breisgau, 1932, pp. 12—15.

Scanned with OKEN Scanner

titatea problemei, le revine un merit considerabil. Aici sînt argumentate opțiunile față de ideile de semnătură străină, întotdeauna parțiale. Spiritul critic îl oprește pe Walzel de la adeziuni globale. Unei afirmații, de abia rostite, îi este alăturat un contrapunct ideal. Astfel, spre exemplu, atracția spre Dilthey este dominată prin Wölfflin. Fiindcă, spune Walzel, unul rămîne la conținutul expresiei *(Ausdrucksinhalt)* iar celălalt la configurația expresiei *(Gestalt des Ausdrucks)*, „limpezirea reciprocă a înțelegerii lui Dilthey și a lui Wölfflin este necesară“ [1]. Rezolvarea, de o dificultate recunoscută, îl va preocupa constant pe autorul prezentului volum și va fi căutată la nivelul raportului dintre *conținut* și *formă*.

Semnalînd imprecizia sau labilitatea semantică a celor doi termeni ca și dihotomia puțin suplă care-i unește, Walzel avansează o deplasare conceptuală. În locul perechii *Form—Stoff* (formă—material tematic), el folosește perechea *Gestalt—Gehalt* (conținut—configurație). Faptul nu este însă, cum crede René Wellek, o simplă „rebotezare“ [2], ori cum ar putea să-și imagineze cititorul român, văzînd titlul acestui volum. Pentru Walzel, între *Form* și *Gestalt*, pe de o parte, și *Stoff* și *Gehalt*, pe de alta, există diferențe, după felul cum forma este ruptă de materialul tematic sau este luată în considerație ca o organizare a conținutului. De aceea, se insistă, „eu vorbesc atît despre formă *(Form)* cît și despre configurația artistică *(kunstlerische Gestalt)...*“ [3]. Se vede, deci, că Walzel nu substituie o pereche prin cealaltă, ci le folosește pe amîndouă, dar cu accepție diferită. În viziunea sa, termenii definesc o stratificare, în următoarea ordine: *material tematic—conținut / configurație—formă*. Materialul tematic — motivul, subiectul, ideea — reprezintă masa de informații pe care creatorul, prin selectare și reorganizare, o modelează într-un *conținut*. Materialul este exterior și preexistă operei, conținutul este deja o structură constituită odată cu nașterea operei literare. Paralel, *forma* apare ca atare

[1] Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, p. 15.

[2] René Wellek, *Conceptele criticii*, Editura Univers, București. 1970, p. 66.

[3] Oskar Walzel. *Op. cit.*, p. 146.

doar în ochii celui care o analizează prin ea însăși, văzînd-o ca formă pură. Rememorînd istoria dihotomiei, Walzel se referă la conceptul de „formă internă", utilizat de Plotin, pentru a da forță sensurilor cuprinse în procesul *plăsmuirii artistice*. Pentru el, opoziția termenilor extremi — constantă de-a lungul timpului și comună ariilor de civilizație (în cea romanică gîndirea estetică fiind preocupată cu precădere de formă, în cea germanică de materialul tematic) — este mult prea rigidă pentru a corespunde naturii operei de artă și procesului său de creație. În locul opoziției directe, Walzel propune o opoziție mai nuanțată, care să cuprindă termenii mijlocii, *Gehalt und Gestalt*. Felul în care își construiește edificiul teoretic îl individualizează, dar trebuie avută în vedere consonanța sa cu alte încercări moderne de elasticizare a vechii dihotomii, amintind aici — în ciuda diferențelor — teoria *modelării eșalonate* a lui Nicolai Hartmann, considerațiile lui Benedetto Croce asupra *științei expresiei* sau tezele școlii glosematice. Definindu-și intenția fundamentală, Walzel își așază ougetarea în miezul problematic al teoriei literare moderne: „Scopul meu ultim este de a descoperi în configurație *(Gestalt)* expresia conținutului, în conținut *(Gehalt)* premisa configurației"[1].

Interacțiunea acestora, consideră Walzel, pune în lumină trei cazuri. Primul aparține artizanilor formei, reprezentanți ai unei excesive estetici a formei *(Formästhetik)*. La polul opus se situează cei care renunță deliberat la formă, dezinteresîndu-se de tiparele plăsmuirii. La mijloc, stau cei care, fără a acorda autonomie absolută formei și fără a o nega, acceptă o determinare internă a acesteia. Parțial, se reia teoria hegeliană a celor trei trepte artistice — treapta simbolică, opusă treptei romantice, iar în centru arta clasică. Deosebirea constă în faptul că Oskar Walzel nu face aceste distincții pentru a organiza o triadă a devenirii literare, ci pentru a identifica prezența unor stiluri corespondente celor trei tipuri. Acțiune profund necesară, pentru că la Walzel analiza stilului are menirea de a încadra opera într-o unitate superioară, fără a-i suprima individualitatea, unicitatea. Ca și la Croce, ambitusul variantelor stilistice traversează

[1] Oskar Walzel. *Op. cit.*, p. 165.

Scanned with OKEN Scanner

teritoriul artei, trecînd adesea din domeniul poeziei în acela al *non-poeziei (Unpoesie).* Totodată, analiza acestora face transparentă *tectonica creației literare,* dovedind existența neîndoielnică a genurilor. Singura cale pe care interpretarea fenomenului literar poate căpăta statutul de știință este cea stilistică, fiind răspunsul categoric negativ adresat tuturor sentințelor impresioniste. Căci, pentru Walzel, a fi impresionist înseamnă a utiliza expresii de unul singur, expresii valabile — dat fiind refuzul generalității — o singură dată [1].

Din grupajul de studii care ajung, prin intermediul ediției de față, la dispoziția cititorului român, fac parte cîteva destinate teoriei genurilor. Pentru proză, *Particularitățile formei romanului (Formeigenheiten des Romans* — 1914), *Forma artistică a nuvelei (Die Kunstform der Novelle* — 1915); pentru poezie, *Esența operei de artă poetice (Das Wesen des dichterischen Kunstwerks* — 1924); pentru dramaturgie, cel mai important, *Arta construcției dramatice la Shakespeare (Shakespeares dramatische Baunkunst* — 1916). În cadrul fiecăruia, Walzel ajunge la concluzii teoretice însemnate. Este notabilă, ținîndu-se seama de data apariției, încercarea de delimitare a romanului de nuvelă prin criterii structurale, fapt care-l apropie pe autor de tentativa similară a formaliștilor ruși. De altfel, după primul război mondial, Walzel are prilejul să le cunoască nemijlocit activitatea, călătorind în estul Europei și vizitînd chiar Bucureștiul [2]. În ceea ce privește poezia, Walzel se distinge prin subtilitatea cu care exploatează polaritatea *tectonic — atectonic,* emisă de Wölfflin pentru artele plastice. Păstrînd sensurile generale — primul termen incumbînd contrastul limpede, verticalitate, rigoare, operă închisă, cel de al doilea libertate, asimetrie, operă deschisă — în analiza universului poetic, el își respectă principiul, fără a sacrifica unicitatea unei opere în folosul vreunei norme supraindividuale. Același echilibru stă la baza analizei lui Shakespeare, admirată tocmai pentru acest motiv de Vianu care, în 1943, afirmă: „Prin stilul ei, drama lui Shake-

[1] Oskar Walzel. *Op. cit.*, p. 234.
[2] Carl Enders, *art. cit.*, p. 196.

Scanned with OKEN Scanner

speare este unică. Prin tipul ei, ea aparține, după cum a arătat bine O. Walzel, formei baroce a artei“ [1].

Valoarea studiilor lui Walzel stă în puterea de clarificare a sferelor noționale, în erudiția demonstrațiilor și în continua revizuire a abstracțiunii prin datele concrete. Întotdeauna ponderat, s-a distanțat de pozițiile adversarilor, dar fără să polemizeze. Criticînd fragmentarismul lui Erich Schmidt, a căutat nu desființarea omului, ci înnoirea viziunii asupra literaturii. Iar meritul său este de a fi construit un sistem, existent în adevăratul sens al cuvîntului în pofida estompării sale de către excursurile istorice. A acceptat ca fundament al teoriei literare analiza stilurilor, dar, în contactul direct cu opera, nu își poate menține temperatura „trăirii estetice“. Vocația sa rezidă în capacitatea de abstractizare, deși a încercat să-i limiteze zborul pe deasupra fenomenului literar, la înălțimea de unde „a vrut doar să învețe să priceapă *existența* din *devenire*“ [2].

Trecînd pragul cunoașterii strict academice, ideile lui Oskar Walzel, reactualizate de traducere, au de îndeplinit un rol nou. Se va vedea, mai întîi, ce anume îi datorește estetica și teoria literară românească dintre cele două războaie mondiale. Se va observa cît de aproape îl urmează Vianu, începînd cu *Dualismul artei*. Apoi, el va preciza elementele originare ale metamorfozelor teoretice specifice secolului nostru. În fine, pentru a încheia cu ceea ce este mai important, el indică unul dintre traseele posibile pe care, parcurgîndu-le, teoria literară va primi adîncime istorică.

TUDOR OLTEANU

---

[1] Tudor Vianu, *Estetica*, ediția a III-a, Editura fundațiilor, București, 1945, p. 185.

[2] Oskar Walzel, *Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung (Opera de artă a cuvîntului. Mijloace ale cercetării sale)*, Wissenschaftlische Buchgesellschaft, Darmstadt, 1973, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

Din volumul

GEHALT UND GESTALT IM KUNSTWERK DES DICHTERS

CONȚINUT ȘI FORMĂ ÎN OPERA POETICĂ

Scanned with OKEN Scanner

CONȚINUT ȘI FORMĂ

Discuția despre posibilitatea judecăților de valoare estetice a revelat din nou, cu toată puterea, faptul că opera de artă i se relevă contemplatorului numai prin trăire. Trăirea se sustrage însă unei descrieri conceptuale exhaustive. Cine analizează deci conceptual operele de artă renunță de la bun început la înțelegerea lor deplină. I se revelă numai aspecte parțiale.

În trăire se regăsește totul și se îmbină într-o unitate tot ce conține opera de artă. Orice încercare de a descompune trăirea în părțile ei componente distruge întregul trăirii. Cu toate acestea, numai printr-o astfel de disociere se pot afla o serie de noțiuni prin care opera de artă devine accesibilă înțelegerii. Cine distinge conținut și formă în opera de artă, introduce concepte ce fac posibilă sesizarea rațională și transpunerea în cuvinte cu valoare logică a diferitelor trăsături ale trăirii de ansamblu stîrnită de opera de artă.

Nu cuvîntul conținut, ci cuvîntul formă are, din păcate, un înțeles atît de multiplu, încît este expusă unei vii contestări și această primă încercare de a coborî de la întregul trăirii la stabilirea trăsăturilor operei de artă sesizabile și utilizabile conceptual.

Dacă în analiza operei de artă trebuie să se pornească de la simpla trăire, se pune înainte de toate întrebarea, în ce constă propriu-zis realizarea artistului în opera artistică. Căci, firește, pentru înțelegerea conceptuală, contează numai ceea ce a realizat artistul dintr-un material oarecare. Întreaga realizare se poate rezuma însă în cuvintele că el, artistul, a dat materialului o formă. Prin

Scanned with OKEN Scanner

aceasta se înțelege tot ce a făcut artistul cu materialul dat. Cine acceptă modelarea în acest sens larg, se poate cu adevărat limita numai la contemplarea formei și poate lăsa la o parte materialul (Stoff). Căci el reunește într-un singur concept toate elementele de care răspunde artistul. Materialul ca ceva ce preexistase operei de artă și continuă să existe alături de ea, mai contează atunci doar în măsura în care artistul răspunde pentru faptul de a fi ales acest material, iar nu altul.

Ar fi o mare greșală să fie stigmatizat ca formalist acela care acceptă conceptul de formă cu o sferă atît de largă. Dimpotrivă, nu poate fi numit formalist cel care distinge în opera de artă două lucruri, conținutul și forma, și care, vrînd să fie un estetician al formei, iar nu al conținutului, îi atribuie acestui fel de formă o valoare artistică specifică.

Theodor Lipps respinge disputa dacă conținutul sau forma operei de artă e ceea ce determină valoarea acesteia. El o atribuie [1] numai unei confundări a conținutului operei de artă cu subiectul sau cu motivul, cu ceea ce spune titlul sau programul. Pentru Lipps conținutul operei de artă este ceea ce s-a modelat și s-a plăsmuit în ea, sau ceea ce a fost cuprins într-o anumită formă, și numai în măsura în care e astfel modelat și plăsmuit. În acest caz, forma artistică nu este altceva decît modul de existență a conținutului. Forma operei de artă în acest sens n-ar putea fi deloc modificată, fără ca prin aceasta opera de artă să nu obțină un alt conținut, și invers.

Pentru Lipps conținutul și forma contează în așa măsură ca o unitate, încît descoperă o transpunere a conținutului unei opere artistice în alta pînă și acolo unde de pildă forma dramatică se transpune în epică, unde în locul unei imagini sau a unei metafore apare o altă imagine sau o altă metaforă, unde iambul de cinci sau

[1] În lucrarea sa *Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst (Estetică, psihologia frumosului și artei)*, Hamburg și Leipzig, 1903, 2, pp. 95 urm.

șase picioare cedează locul versului alexandrin sau prozei. Pentru el forma nu este altceva decît modul de existență a conținutului. Forma și conținutul sînt pentru el noțiuni corelate. O noțiune o include pe cealaltă, își obține sensul prin adăugarea celeilalte.

Lipps permite diviziunea în material tematic și formă, sau, mai bine, în material și modelare artistică, numai atunci cînd prin conținut se înțelege motivul, subiectul, ideea sau materialul, la drama istorică, de pildă, corelația istorică a faptelor din care artistul ia conținutul operei sale. În acest caz, modelarea este scoaterea conținutului operei de artă din materialul tematic, fixarea cuprinsului într-o formă prin care el devine conținut. Totuși, în acest caz, materialul (Stoff) nu reprezintă — nici după Lipps — o valoare pentru opera de artă, încît, dimpotrivă — în măsura în care n-a fost modelat și n-a devenit conținut al operei de artă — nici nu există pentru opera artistică, situîndu-se complet în afara ei.

De aceea, din punctul său de vedere, Lipps poate spune că în opera de artă atît forma cît și conținutul sînt totul. Pentru el forma și conținutul reprezintă unul și același lucru.

O asemenea totală punere pe aceeași treaptă a conținutului și formei este îndreptățită în măsura în care ea separă cu grijă și pregnant creația artistului, de ceea ce are o existență proprie înainte și alături de opera de artă, deci în afara operei de artă. Ea renunță însă pe nedrept la folosul ce-l poate prilejui celui ce analizează opera de artă, faptul existenței a două cuvinte care altfel au înțeles contrar. Se lipsește singură de un bun mijloc de a releva particularități esențiale ale operei de artă. Tocmai fiindcă pentru întreaga operă de artă înseamnă atît de mult faptul că e scrisă în forma dramatică sau epică, în iambi de cinci sau șase picioare, în alexandrini, sau în proză, ar trebui precis delimitată sfera trăsăturilor operei de artă, cărora le aparțin astfel de particularități ritmice, de trăsăturile ce nu pot fi per-

Scanned with OKEN Scanner

cepute prin simțurile exterioare, cum este modelarea ritmică.

De ce trebuie să te lipsești de folosul ce-l oferă, prin înțelesul lor opus, cuvintele conținut și formă, cînd este vorba să se distingă în opera de artă ceea ce a imprimat poetul materialului tematic brut, fie în serviciul sondării vieții, fie în acel al unei intenții morale, sau, în sfîrșit, în al unui efect deosebit și specific asupra simțurilor exterioare? Pînă și în alegerea acestei materii prime se mai pot ascunde intenții într-un fel sau altul asemănătoare.

Johannes Volkelt numește [2] formă înfățișarea suprafeței obiectelor și o pune în opoziție cu conținutul considerat sensul trăit al obiectelor. Această opunere ușurează, fără îndoială, o valorificare folositoare a cuvîntului formă. Forma ca simplu aspect al suprafeței nu mai poate fi confundată pur și simplu cu modelarea artistică a materialului brut. Ea înseamnă numai o parte a acestei plăsmuiri. De altfel, Volkelt însuși nu este aici susținătorul necondiționat al unei considerări a operei de artă care să se oprească îndelung la examinarea aspectului suprafeței.

El reproșează [3] de pildă lucrării *Technik des Dramas (Tehnica Dramei)*, a lui Gustav Freytag, că împarte desfășurarea acțiunii dramatice mai ales după criterii formale, eliminînd complet ceea ce se oferă prin desfășurarea conținutului.

Nu doresc nicidecum să susțin formalismul unilateral și caut să fiu echitabil atît în ce privește conținutul cît și forma. Deoarece însă mi se pare că pînă acum, cel puțin în Germania, s-au acordat în domeniul creației poetice, prea multe drepturi conținutului în detrimentul formei, trebuie să intervin cu atît mai energic pentru o considerare mai atentă a aspectului exterior al operelor poetice. Nu vreau să impun exclusiv o estetică a formei.

---

[2] *System der Ästhetik (Sistemul esteticii)*. München, 1905, I, p. 392.

[3] *Ästhetik des Tragischen (Estetica tragicului)*, ed. 2, München, 1906, pp. 390 urm.

Scanned with OKEN Scanner

dar mă văd îmboldit spre o concepție echitabilă față de forma creațiilor poetice, ne mai considerînd-o ca ceva exterior, ca ceva secundar. Lipps, care atribuie într-adevăr la ceea ce numesc eu formă, o mare importanță (altfel n-ar fi scris acele cuvinte despre epic, dramatic, despre diferitele versuri iambice și despre proză), răpește intenției sale orice tărie atunci cînd dă cuvîntului formă un sens datorită căruia el nu se diferențiază de cuvîntul conținut. De aceea, eu vorbesc despre formă și de asemenea și despre forma artistică, punînd-o ca înfățișare exterioară, în opoziție cu conținutul, și înțeleg prin ea în primul rînd trăsăturile operei de artă ce se revelă simțurilor exterioare.

Destinul lui Herbart și al adepților săi dovedește cît de primejdios este, căror neînțelegeri te expui, dacă separi în mod riguros forma artistică concepută în sensul meu, de tot ceea ce mai dăruiește artistul operei sale. Am încercat [4] să combat reproșurile ce i se adresează mereu lui Herbart, prin care este fie învinovățit de formalism, fie acuzat că n-ar fi făcut nimic pentru înțelegerea justă a formei artistice. Meritul lui Herbart și al urmașilor săi este (așa afirmam eu acolo, p. 438) că au cerut separarea formei de conținutul operei de artă și au demonstrat, în opoziție cu estetica idealismului german, importanța acestei separări. Ei distingeau în mod riguros efectele formei de acelea ale conținutului. Numeau estetice numai efectele formei ; pentru efectele conținutului utilizau alte expresii. Erau totuși conștienți că nici un singur obiect estetic, în general nici un singur fapt estetic, nu se sprijină numai pe efectul formei.

Nu trebuie oare să se diferențieze, pe bună dreptate, ceea ce creează artistul în rolul său de contemplator și interpret al vieții, de ceea ce realizează el în îndeplinirea misiunii de a imprima creației sale o formă eficace senzorial ? Deoarece alții, de pildă filozoful sau gînditorul

[4] În *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (Revista pentru estetică și știința generală a artei)* 10, pp. 435 urm.

religios, din domenii de preocupări învecinate cu al artistului, participă împreună cu el la perceperea și interpretarea vieții, trebuie să se stabilească în mod necesar un criteriu anume pentru plusul de muncă al artistului.

Pentru a evita unilateralitatea, admit bucuros că uneori atît filozoful, cît și gînditorul religios, se pot avînta dincolo de domeniul lor special și pot pătrunde și ei în sfera manifestărilor senzoriale ale artistului. Acești filozofi și gînditori religioși trebuie să fie, în acest caz, cu atît mai riguros separați de confrații lor care renunță la plăsmuirea artistică. Pentru această distincție, e însă nevoie de un nou concept care să caracterizeze fără echivoc ceea ce diferențiază și ce este decisiv.

Estetica idealismului german înclina să admită o întrepătrundere a domeniilor filozofului, gînditorului religios și artistului. Se poate observa încă, la fel ca atunci, în primul rînd în analiza creațiilor literare, dar și în aceea a operelor de artă plastică, că din întreaga realizare a artistului se acordă atenție, alături de materialul ei tematic (Stoff), numai la ceea ce ar fi putut produce și filozoful sau gînditorul religios cu mijloacele lor de expresie speciale. Cînd Hegel descria frumosul, susținînd că e o apariție sensibilă (sinnliches Scheinen) a ideii, el punea accentul mai mult pe idee decît pe apariția ei sensibilă. Artiștii resimt dureros un astfel de mod de tratare. Ei își consacră toată străduința lor creării formei artistice, expresiei plauzibile ce le-o îngăduie arta lor. Trebuie să constate însă că cel ce contemplă opera se ține, temător, de conținutul ce ar intenționa să exprime și care ar putea fi exprimat, eventual, și altfel, iar nu de modul cum e exprimat ; conținutul expresiei este recepționat ca o valoare superioară, în timp ce expresia însăși contează ca ceva secundar, lipsit de importanță. Cît era Herbart de dispus să vină în întîmpinarea dorinței artiștilor, o dovedește deja sfatul pe care-l dă contemplatorului în *Allgemeine praktische Philosophie (Filozofia practică generală)*, din 1908, de a se strădui, în sfîrșit, să sesizeze frumusețea proprie tuturor ramurilor deosebite

ale artei, să vadă peisajul în peisaj, de concert să se bucure la concert, de proporții și nuanțe în pictură, iar de împletirea situațiilor, sentimentelor, caracterelor, în poezie.

Că Herbart se pricepe să desprindă forma artistică a unei opere literare de conținutul ei, o demonstrează un pasaj din a doua ediție a *Manualului pentru introducere în filozofie* [5].

Ca model pentru raportul dintre materialul (tematic) și frumosul realizat din el (așa se exprimă Herbart) apare acolo povestea despre Horiați și Curiați, pe de o parte în relatarea lui Titus Livius, iar pe de altă parte în opera lui Corneille. Herbart subliniază cît de artistic se dezvoltă una din alta situațiile lui Corneille, cît de tare se schimbă raporturile, deși acțiunea progresează încet, cît de autentic tragic supune o singură clipă pe eroul victorios unei cauze, aducîndu-l în pragul sinuciderii. Trebuie admis că Herbart a evidențiat foarte rar, printr-un astfel de exemplu singular, modul cum își închipuie el cercetarea formei artistice a operelor poetice și ce mijloace există pentru a înțelege împletirea situațiilor, sentimentelor și caracterelor, ca realizare artistică propriu-zisă a poetului dramatic. Pe de altă parte, Herbart trece numai în cazuri cu totul izolate, dincolo de sfera acestui fel de combinații, la alte caracteristici ale formei artistice poetice. În orice caz, am putut să fac în altă parte dovada că Herbart a pregătit cercetarea acestor probleme ale formei, așa cum începe ea în sfîrșit să se impună.

Herbart a găsit puțină recunoștință la F. Th. Vischer. Herbart — se spune în cartea lui Vischer *Frumosul și arta* [6] — a fost primul care a exagerat principiul că frumosul constă în forma pură. Școala lui Herbart, mai ales prin Zimmermann, ar impune în estetică formalismul pur. Nu e cazul să vorbesc aici de Zimmermann, ci de Herbart. Mi se pare însă că Vischer se ridica de-a

[5] *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, § 92.
[6] *Das Schöne und die Kunst*, pp. 56 urm.

Scanned with OKEN Scanner

dreptul contra înțelegerii juste a modului de tratare al lui Zimmermann. La fel M. Hamburger, în studiul *Problema formei în estetica germană mai nouă*[7] îl consideră pe Zimmermann ca prea unilateral. Vischer îi reproșează lui Zimmermann că separă valoarea estetică de valoarea conținutului. Vischer exclamă emfatic: nu două valori, ci o singură valoare și o singură forță! Ca și cum Zimmermann n-ar fi separat, în sensul lui Herbart, cele două valori, doar pentru considerarea și analiza operei de artă, și ar fi respins coexistența lor în opera de artă. Tot la fel separase Kant frumosul de plăcut și de bine, fără a voi însă să impună, dintru început și pentru totdeauna, frumosului, să nu se combine în nici o manifestare a sa cu plăcutul și cu binele. Herder a înțeles greșit acest mod de cercetare care distinge net, aprofundînd înțelesul unui termen. Exact la fel de greșit îl înțelege esteticianul Vischer, cînd îl întîlnește la școala lui Herbart.

Așa cum spune Kant că frumosul nu are propriu zis de a face cu plăcutul și binele, la fel declară Zimmermann că frumosul nu are de-a face cu conținutul, fiind doar un complex de raporturi vitale ale părților unor elemente ale formei. În întregul artistic conținutul și forma se află — după Zimmermann — într-un astfel de raport de egalitate și inegalitate, încît se pun în evidență și își dau viață reciproc. Se întețesc mutual ca niște forțe vii, ca acte psihice cu conținut și intensitate. În compoziție, părțile trăiesc și clocotesc. Vischer recunoaște că un astfel de raport mutual al părților, modul lor de îmbinare are o importanță esențială. El produce dovezi reale din cunoștințele sale bogate despre modurile creației artistice. Menționează efectul produs de combinația dintre roșu și galben cu albastru și verde, într-o pictură. Atrage atenția asupra contrastului artistic dintre scena din tragedia lui Shakespeare *Macbeth*, în care regele,

[7] *Das Formproblem in der neueren deutschen Ästhetik*, Heidelberg, 1915, pp. 52 urm.

intrînd în castelul lui Macbeth, zărește o idilă nevinovată, și scena care face ca acestei imagini pașnice, încrezătoare, să-i urmeze imaginea groaznică a crimei. Vischer este aici pe calea cea mai bună pentru a pune în evidență marea importanță a plăsmuirii artistice. Dar răpește cuvîntului său adevărata tărie, cînd obiectează contra lui Zimmermann, că nu în aceste trăsături constă realizarea artistică propriu-zisă și evocă mereu conținutul spiritual, adică ceea ce ar putea produce și neartistul. Ca și cum Zimmermann ar fi vrut să elimine total acest conținut spiritual din opera de artă, iar nu să-l separe de realizarea propriu zis artistică doar pentru demonstrație.

Kant s-a expus pe sine și pe urmașii săi, la reprosul de a fi intervenit pentru valorificarea artistică a răului. prin demonstrația că frumosul și binele sînt două lucruri diferite, că frumosul este greșit înțeles dacă e considerat același lucru cu binele. În adevăr, din această părere a lui Kant și din dezvoltarea ei în estetica germană a clasicismului și romantismului, unii au tras ulterior concluzia că arta își îndeplinește cel mai bine misiunea dacă evită binele și caută răul. Nu e de loc necesar să se demonstreze că o astfel de concluzie, rezultînd din teoria despre plăcerea dezinteresată în fața frumosului, nu era nici în sensul lui Kant, nici în acel al lui Schiller. Cine separă binele de frumos, separă firește și răul de frumos. Pe lîngă acestea, Kant a spus în alte pagini ale lucrării *Kritik der Urteilskraft (Critica puterii de judecată)* într-un mod destul de lămurit, ce relații au în mod necesar binele și frumosul în fenomenul estetic. Vischer înțelege greșit intențiile școlii lui Herbart — așa cum alții au înțeles greșit intențiile școlii lui Kant — cînd o bănuiește că, de dragul înaltei aprecieri ce avea pentru buna formă și rînduială, ar recomanda etalarea unui conținut rău. „Cînd un poet frivol reunește motive exclusiv frivole, diferite doar ca ton, nuanță, caracter, într-o coordonare adevărată, Zimmermann este obligat s-o laude; el nu

poate evita această consecvență", spune Vischer [8]. I s-ar putea replica că chestiunea dacă este sau nu frivolă — și anume nu din punctul de vedere al moralității, ci din cel al plăsmuirii artistice — își are desigur importanța sa, atunci cînd este vorba pur și simplu de a defini forma artistică a unei opere de artă. Totdeauna rămînem cu un gust amar cînd un procedeu științific oarecare este acuzat de înrîurire imorală... din cauza unei concluzii pe care o trage nu susținătorul, ci contestatorul lui.

Tocmai fiindcă eu însumi urmăresc scopuri analoge cu acelea ale școlii lui Herbart, trebuie să constat aici, în modul cel mai lămurit, că cercetarea formei artistice nu se ocupă de valori etice, nici chiar atunci cînd — cum e cazul la mine — nu scapă din vedere corelația dintre conținut și formă. Ea vrea tocmai să evite de a implica în punerea în valoare a formei artistice, puncte de vedere ce nu au nimic comun cu făurirea formei artistice. Toate aprecierile etice țin de sfera conținutului operei artistice. Cine nu va distinge exact problemele conținutului de problemele plăsmuirii, nu va găsi niciodată poziția justă pentru înțelegerea formei artistice. Pe lîngă aceasta, există ce-i drept posibilitatea ca, așa cum conținutul condiționează și altfel forma, din poziția etică să rezulte procedee tehnice ; s-a arătat deja mai sus felul cum chestiunea formei dramatice — dacă să se admită sau nu răufăcătorul — obține răspunsuri diferite, după atitudinea etică a epocii. Aceasta ține însă de dificilul domeniu al corelației dintre conținut și formă în opera de artă și de condiționarea lor reciprocă. Cine ar fi destul de temerar să abordeze acest domeniu înainte de a se stabili exact ce anume este forma artistică ? Mă străduiesc să sesizez în cele ce urmează forma artistică a operei literare, să sondez trăsăturile și posibilitățile acestei sesizări. Trebuie să merg pe căi în parte neumblate încă și, de aceea, deocamdată, nu voi anticipa ni-

[8] *Das Schöne und die Kunst*, p. 60.

mic cu privire la corelația dintre conținut și formă în creația poetică.

În schimb, trebuie spus chiar aci ceva despre premizele străduinței de a considera în opera de artă în primul rînd conținutul și a concepe ca ceva de la sine înțeles sau chiar ca ceva secundar, expresia lui artistică. Este demn de remarcat că această străduință se manifestă în același loc în care i se prescrie artistului să fie un om bun. Așa-numiților esteticieni ai formei li se reproșează totdeauna (ca mai sus școlii lui Herbart de către Vischer) că, potrivit teoriei lor, și cel rău ar putea fi un mare modelator. Acolo unde estetica formei este orientată spre principiul „artă pentru artă", există de cele mai multe ori convingerea că atitudinea etică a artistului nu înseamnă nimic pentru opera sa. Această poziție este complet neplatonică.

Este un principiu al esteticii lui Platon de a nu separa pregnant unul de altul frumosul și binele. Dacă Hegel spune apoi că frumosul este apariția sensibilă a ideii, Platon declară în *Phaidros* că frumosul se bazează pe transparița ideii prin senzorial (Hindurchscheinen der Idee durch das Sinnliche). Încă Robert Zimmermann a constatat [9], că aproape toți esteticienii pentru care conținutul este totul, iar forma nimic, obișnuiesc să se refere la Platon. El însuși nu poate recunoaște îndreptățirea acestui procedeu, deoarece, pe baza cercetărilor sale, Platon apare chiar ca un susținător al importanței formei în chestiuni de estetică.

De fapt, un altul, apărut mult mai tîrziu, este străbunul esteticii care sacrifică expresia, conținutului. Ca de obicei, și în acest caz s-a trecut pe seama lui Platon, ceea ce îi aparține în realitate lui Plotin.

În cartea lui Plotin despre frumos [10], se găsește fraza care se ridică nu numai prin formulare contra unei păreri existente, dar înseamnă pentru cunoscători un refuz

[9] În *Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft (Istoria esteticii ca știință filozofică)*, Viena, 1858, p. 49.
[10] În *Enneade*, I, 6, 1.

total la adresa clasicismului grec și a concepției acestuia despre artă. Mai mult, fraza constituie pentru toate timpurile un moment de cotitură decisivă în concepția estetică.

Plotin constată că în opinia generală, pentru ochi, frumosul îl reprezintă simetria (symmetria) reciprocă a părților între ele și față de întreg și culoarea justă (euchroia). Contează ca frumos simetricul și ceea ce e bine proporționat. Plotin respinge însă părerea aceasta. Unul dintre cele mai importante contra-argumente ale sale este că și concordanța (homologia și symphonia) unor părți proaste ar trebui să fie ceva frumos, dacă frumusețea constă exclusiv în faptul că părțile trebuie să fie concordante (symphonia). (E punctul de vedere al lui Vischer).

Un răspuns afirmativ la întrebarea despre frumos, îl dă următorul pasaj din cartea lui Plotin (I, 6, 2) : frumusețea se bazează pe „metoche eidous“, pe faptul că ceva participă la Eidos. Pentru Plotin este nefrumos tot ce este în stare să adopte „morphe“ și „eidos“ și totuși nu obține nici „logos“ și nici „eidos“. Nefrumos este pentru el, de asemenea, tot ce nu este deplin dominat de „morphe“ și „logos“. Pentru Plotin frumosul se bazează însă pe participarea la „logos“, care provine de la zei.

Dificultatea enunțului constă în alegerea cuvintelor, ca peste tot la Plotin. Se utilizează trei concepte înrudite, pentru a determina premisa propriu zisă a frumosului. Aproape fără alegere și ca expresii pentru lucruri complet identice apar „eidos“, „logos“ și „morphe“. Traducătorii folosesc pentru cele trei noțiuni cuvintele idee, rațiune și formă. Pentru ceea ce înțelege el, Plotin ar putea însă să nu folosească alternativ cuplurile de noțiuni „morphe“ și „eidos“, apoi „logos“ și „eidos“, apoi „morphe“ și „logos“, dacă cele trei noțiuni folosite ar fi într-adevăr tot atît de îndepărtate între ele ca cele trei noțiuni germane de idee, rațiune și formă. Într-un studiu privitor la conceptul lui Plotin despre forma artistică, m-am străduit să înțeleg mai deaproape, fie și numai

pe cel mai important dintre cele trei cuvinte ale lui Plotin. „Eidos“ în sensul lui Plotin își pierde nuanța proprie, dacă este înlocuit prin cuvîntul idee în sens riguros. În „eidos“ al lui Plotin, se îmbină spiritualul cu intuitivul (Geistiges mit Anschaulichem). Astfel, „eidos“ se poate alătura cuvîntului „morphe“, poate adopta la fel ca „morphe“ — a cărei tălmăcire întîmpină greutăți mai mici, datorită sensurilor multiple ale cuvîntului formă — sensul oscilant al cuvîntului formă, care și în limba germană se aplică atît la concret cît și la determinarea și condiționarea pur spirituale. Din cauza unui astfel de înțeles multiplu al expresiei (de fapt o ambiguitate) nu este posibil să i se atribuie lui Plotin că voia să caute frumosul numai în ceea ce e dominat de rațiune. Puteam cuteza deci să apropiu „eidos“ al lui Plotin de conceptul nostru de viziune artistică. [11]

Totuși, afirmația lui Plotin nu trebuie considerată numai sub aspectul ei negativ, continuînd a lăsa în completă obscuritate partea pozitivă a acestei opinii. Chiar dacă ceea ce reprezintă pentru el premisa frumosului oscilează între ambii poli, al rațiunii și al viziunii artistice, rămîne totuși un lucru cert: Plotin pretinde ca forma exterioară a frumosului să fie condiționată prin ceva interior, spiritual. Ca forma să fie determinată prin conținutul ei. De la astfel de puncte de plecare, Plotin ajunge la conceptul său decisiv despre „endon eidos“, pe care de mult sîntem obișnuiți să-l traducem prin forma interioară.

Trebuie spus în mod categoric că Plotin nu contestă că frumosul trebuie să fie ceva bine proporționat. Dar că, pentru el, ceva numai pur și simplu proporționat nu înseamnă ceva frumos. Rămîne o condiție esențială pentru Plotin ca la simetrie să se adauge și o premisă spirituală.

Cercetarea mea mai sus menționată indică gînditorii contra cărora se îndreaptă în primul rînd Plotin. Cicero

---

[11] *Vom Geistesleben (Despre viața spiritului)*, ed 2, pp. 1 urm., în special pp. 17 urm.

Scanned with OKEN Scanner

definește, în *Tusculane* (4, 13) și aproape cu aceleași cuvinte și în cartea *De officiis*, frumusețea, ca *corporis quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate* [12]. Dar Plotin se gîndea poate la inspiratorii ideilor lui Cicero, la stoici, care, începînd cu Zenon, propagau această concepție. Plotin s-a gîndit poate la Chrysippos, mai ales.

Dar Plotin nu îngrădește cu cuvintele sale numai părerea stoicilor despre condiționarea reciprocă a părților și întregului și despre simetria corespunzătoare a părților frumosului (ea stă și la baza esteticii organice a lui Shaftesbury, Goethe și Herder) ; el combate o convingere curentă a clasicismului grec.

Pe primele pagini ale tratatului său despre *Proporțiile fizionomiei în arta greacă* [13], A. Kalkmann menționează o serie de dovezi importante ce demonstrează cît de firească era pentru greci, în epoca lor de înflorire, convingerea că frumosul se bazează pe numere proporționale. Artiștii vedeau în astfel de proporții esențialul artei lor în așa măsură, încît scrierile lor teoretice se ocupă aproape exclusiv de această chestiune. Printre aceste scrieri, cea mai cunoscută și mai des menționată a fost *Kanonul* lui Polyklet. Ea nu s-a păstrat. Sculptorul Pythagoras ar fi fost primul care a respectat cu grijă legile simetriei și ritmului. Așa raportează Diogenes Laertius (8, I, 25). Cuvîntul „rythmos“ vizează aici, așa cum o dovedește Kalkmann prin numeroase citate, sublinierea dimensiunilor plăcute ale formei, ale formei fixe ca și ale celei în mișcare.

Potrivit unei astfel de concepții, artistul nu este un creator liber, activitatea sa e condiționată de necesar. Kalkmann spune (p. 6) : „Ideea și forma nu se despart ; ideea este formă și nu devine conștientă“. În adevăr, se pare că afirmația frecvent citată a lui Phidias că, la

---

[12] (precum) în corp (există) o anumită figură potrivită a membrelor, cu o anumită suavitate a culorii.

[13] *Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst* (Winckelmannprogramm, 53, Berlin, 1893).

crearea lui Zeus din Olympia, ar fi avut prezente în spirit versurile lui Homer, n-ar fi autentică, ci numai o invenție ulterioară. A fost curentă numai grecilor de mai tîrziu. Chiar și Pausanias, care vorbește pe larg despre Zeus din Olympia, nu menționează acest cuvînt. Strabo, care, spre deosebire de Pausanias, s-a născut în epoca pre-creștină, îl atribuie deja lui Phidias. Cam pe la începutul erei noastre încep să se desfacă deja cătușele ce fuseseră pînă atunci puse creației libere a artistului. Este important că Philon Iudeul, născut prin anul 25 înainte de Christos, spune, în scrierea sa *Peri methes (Despre entuziasm)*[14], despre artist, că el creează asemeni naturii, după o idee unitară. Philon este un fruntaș al mișcării care îmbină mozaismul iudaic cu filozofia greacă. De la Philon duce un drum cunoscut mai departe la Plotin. Cicero dă, în *Orator* (3, 9), în legătură cu Zeus al lui Phidias, una din mărturiile cele mai importante pentru noua concepție în sensul căreia, în spiritul artistului este vie ideea sublimă a frumuseții ; adîncit în ea, artistul ar crea opera după imaginea acestei idei. Scrierea *Peri hypsous (Despre sublim)* acordă sublimului, ideii de forță intrinsecă și măreție, mai mult drept decît formei. După Plutarh noi admirăm în opera de artă, în primul rînd spiritul artistului ; și opera este contemplată cu spiritul. Philostrații vorbesc de o fantezie care plăsmuiește și ceea ce ea nu vede. Invers, Lukian persiflează deja în *Zeuxis,* mulțimea de ignoranți care apreciază opera de artă numai după noutatea inspirației și a conținutului ideal.

Pe la începutul erei noastre, Vitruviu prezintă, cu toate acestea, nu numai pentru operele arhitectonice, dar și pentru structura corpului omenesc, numere proporționale fixe. Pentru el proporția este raportul corespunzător dintre o anumită parte a membrelor din întreaga operă și ansamblu. Numește simetrie, raportul adecvat al membrelor între ele și concordanța dintre părți și întreg în

[14] § I, ed. Mangey, p. 370.

raport cu „rata pars", unitatea de măsură. Vitruviu se situează încă complet pe terenul concepției clasice vechi ; și el face parte dintre autorii împotriva cărora se ridică Plotin.

Felul cum se pregătește poziția lui Plotin față de problema dimensiunilor, cum se mută treptat esențialul realizării artistice din afară spre înăuntru, trebuia relatat după Kalkmann. Mai este importantă chestiunea dacă — ceea ce sugerează aparența — Platon nu a deschis pentru acest neoplatonician calea și în această direcție. Dar nu este cazul.

Pentru speculația estetică a grecilor clasici, frumosul evoluează pe un drum ce duce de la variat, contradictoriu și opus, la unificare, concordanță și armonie. Așa cum matematica se străduiește să ordoneze și să combine în grupe mulțimea fenomenelor, la fel estetica greacă lucrează cu mijloacele auxiliare ale matematicii, cu numerele, pentru a satisface principiul armoniei. Julius Walter pune aceasta în evidență în lucrarea sa *Istoria esteticii în antichitate* [15]. Pe expunerea sa se sprijină ceea ce voi prezenta în cele ce urmează.

Pentru pitagoricieni, armonia este principiul întregii concepții despre lume, nu conceptul de bază al esteticii. Dar concepția lor despre lume este în parte estetică. Ei aplică armonia numai într-un singur domeniu estetic, în acel al frumuseții raporturilor dintre sunete. Concepția lor estetică despre armonia cosmosului trece în sfera preocupărilor lui Platon și împrumută esteticii acestuia, elanul care o ridică deasupra neclarităților moralizatoare și a discuțiilor pur tehnice.

Socrate pare a înțelege fenomenul estetic numai din punctul de vedere al moralității și al scopului. Xenophon putea să se simtă în contradicție cu Socrate, cînd relevă în legătură cu frumosul plauzibilitatea și forma. Dacă Socrate renunță aproape complet la estetica numerică pitagoreică, Xenophon se întoarce din nou la pitagori-

[15] *Geschichte der Ästhetik im Altertum*, Leipzig, 1893.

cieni, de îndată ce constată în Ordine (kosmos, taxis) o trăsătură importantă a frumosului.

Dacă Socrate a atribuit frumosului un scop, Platon separă ceea ce este frumos în sine de frumosul condiționat prin scop. El cercetează esența frumosului în sine și ar dori să examineze trăsăturile care imprimă lucrurilor impresia de frumos. În acest loc, Platon se pronunță pe deplin pentru tendința clasică grecească de a aborda frumosul prin concepte numerice. El ajunge la definiții exprimate matematic, care continuau să fie importante și după mai multe secole, cînd era vorba să se stabilească odată pentru totdeauna, proporțiile formei frumoase.

Walter cercetează [16] elementele cosmetice ale frumosului, așa cum apar ele în speculațiile lui Platon. Printre aceste noțiuni ale lui Platon sînt importante aci în mod deosebit următoarele : măsura, moderația și sobrietatea, simetria, proporționalul și concordanța. În conceptele de măsură, moderație, sobrietate nu există încă nici o particularitate estetică esențială. Numai cu conceptul de simetrie pășim, la Platon, în lumea esteticului propriu-zis. Cînd aplică, în *Timaios,* cuvîntul simetrie și la bine, o face fiind conștient că-l preia din domeniul estetic.

Platon ține ferm la învățătura pitagoricienilor că traiectoriile astrelor și sunetele muzicale, sînt înfrățite prin simetrie. Cu pitagoricienii, el fundamentează muzica pe simetrie. Dar îi depășește, cînd încearcă să găsească simetria în raportul dintre înălțimea, lățimea și lungimea templelor sau în raportul reciproc al membrelor corpului omenesc. Aici se alătură uzanțelor atelierului. Se îndepărtează însă de aceste uzanțe în *Timaios,* cînd se plînge că se calculează cele mai neînsemnate simetrii ale corpului, dar nu sînt tratate cele mai importante. Se gîndește la simetria dintre trup și suflet. În timp ce *Timaios* numește contemplarea proporțiilor

[16] *Op. cit.,* pp. 202 urm.

unui corp mare și ale unui suflet mare, imaginea cea mai frumoasă și mai demnă de iubit, Platon depășește limitele contemplării senzoriale, într-o direcție ce duce spre Plotin.

Totuși, mereu în sensul matematicii frumosului, *Timaios* adaugă simetriei, analogia. El cere însă trei elemente. Căci este imposibil să se îmbine frumos două elemente fără un al treilea. Îmbinarea cea mai frumoasă este oferită, după Platon, de o proporționalitate care asigură cea mai deplină unitate dintre îmbinare și elementul de îmbinat. Dintre cele trei elemente, cel mediu indică ambele direcții ale devierii, legîndu-le totodată.

Cel mai puțin contează la Platon noțiunea armoniei pentru estetica determinată matematic. Tocmai aici depășește Platon rapid întreaga elaborare a cifrelor, deși aci se produsese de la început contactul său cel mai strîns cu pitagoricienii.

Basmul creației din *Timaios*, gîndit matematic și structurat matematic, ține de secole trează controversa dintre comentatori. În acest mult evocat pasaj din *Timaios*, Platon nu urmărea cîștiguri estetice. Totuși, întrucît făcea, din necesități estetice, un exemplu matematic din crearea lumii, el a deschis calea spre o mistică numerică a raporturilor estetice. Pentru a explica geneza și forma cosmosului, Platon lucrează aci cu proporțiile geometrice permanente, cu numerele raporturilor dintre sunete și cu aplicarea lor pitagoreică la armonia sferelor. Toate acestea își au rădăcina în analogia dintre univers și om, care ar exista atît în corporal cît și în sufletesc. Dar întreaga expunere se face dintr-un punct de vedere estetic. De aceea Platon se folosește de teoria artiștilor despre **proporțiile frumuseții corpului**, ce sînt stabilite odată pentru totdeauna. Platon stă aci umăr la umăr alături de Polyklet. El este și în *Timaios*, reprezentantul concepției contra căreia se ridică Plotin.

La Aristotel, matematica cîștigă în domeniul esteticii o însemnătate și mai mare decît la Platon. Chiar pentru

a separa — în contradicție cu Platon — în mod riguros frumosul de bine, Aristotel se folosește pentru frumos de condițiile matematice ale legității, ale simetriei și ale determinării. Diferența dintre matematică și estetică constă pentru el în aceea că în prima se caută motivele (dioti), în timp ce în ultima se constată doar realul (to hoti). Dacă în domeniul calculului matematic al frumosului Platon și Aristotel ajung adesea în contradicție, ei se apropie totuși cu atît mai mult în concepția despre o noțiune estetică de referință, care nu are de a face în mod direct cu simetria, analogia și armonia. Este conceptul de întreg (to holon). În *Phaidros,* Platon pretinde ca orice vorbire să fie ca ceva viu, (zoon ; noi îl traducem de preferință : organism) cu un corp propriu ei, căruia să nu-i lipsească nici capul, nici piciorul ; ea trebuie să aibă atît părțile mijlocii cît și cele extreme, care să fie într-un raport just între ele și față de întreg. În *Gorgias* revin reprezentarea și expresia verbală (zoon). Cercetarea are păreri diferite în privința faptului dacă Aristotel atunci cînd prescrie, în capitolul 23 al *Poeticii,* că eposul trebuie să fie „zoon hen holon" (Gomperz traduce : un organism unitar și întreg), este dependent de Platon sau dacă, invers, Platon preia de la Aristotel această idee. În orice caz, la ambii ideea apare la fel.

Platon pune în *Phaidros,* această estetică organică, în corelație cu teoria despre Makrokosmos și Mikrokosmos. Ea apare ca importantă și în *Timaios.* Un lucru devine întreg, dacă are cele trei părți : începutul, mijlocul, sfîrșitul. Totuși, fiecare parte poate dobîndi, la rîndul ei, o trinitate și să devină un întreg. Trupul și sufletul sînt, la rîndul lor, întreguri ale părților lor. Posedă un întreg cuprinzător din univers.

Reprezentanții și promovatorii propriu-ziși ai teoriei despre Mikro și Makrokosmos sînt stoicii. Și Chrysipp, antipodul lui Plotin, este susținătorul esteticii organice. Acolo unde el caută frumusețea corpului în simetria membrelor între ele și cu întregul (el se sprijină în

aceasta în mod expres pe Polyklet) apare și noțiunea de „holon“ [17].

Astfel se închide cercul. Plotin se ridică contra lui Chrysipp și se ridică totodată contra a tot ce se referă, în scrierile lui Platon și ale lui Aristotel, la definirea prin proporții a frumosului. El acordă proporțiilor numai un rol secundar, alături de condiționarea interioară a frumosului. *Endon eidos*, forma interioară, este mai importantă pentru el, decît plăsmuirea artistică exterioară măsurabilă.

Dacă se anunță ceva la Platon din poziția lui Plotin față de problema frumosului, aceasta constă în concepția lui Platon despre simetria dintre un corp mare și un suflet mare. Platon practică desigur și aci estetica proporțiilor, dar consideră dimensiunile sufletului, deci nu ceva concret, ci ceva interior. Plotin este mai consecvent decît Platon. El nu folosește teoria despre proporțiile stabile ale corpului frumos, pentru a demonstra ceva ce o contrazice de fapt : însemnătatea conținutului, reprezentînd sufletescul. Plotin poate ajunge la o astfel de consecvență, deoarece este cu secole mai tînăr decît Platon și avea în urma sa, evoluția concepției artistice menționată mai sus. De asemenea, îl sprijină concepția neplatonică că există ceva spiritual în dosul apariției. Ideea platonică a imaterialității nu se acoperă încă cu spiritualul sau sufletescul. Abia neopitagoricienii transformă lumea imaterială într-o lume a spiritului. Plotin preia de la neopitagoricieni această versiune.

Eidos-ul, ceva spiritual, condiționează ca atare forma exterioară a frumosului în natură ca și în artă. Accepțiunea aceasta este urmarea necesară a noii variante, neopitagoreică și neoplatonică, a conceptului de imaterialitate. Era tot atît de necesar să i se împrumute acestui element spiritual o valoare mai mare decît creaturii sale, formei. Plotin crede că în opera artistică poate pune în evidență nemijlocit acest raport dintre elementul ce

[17] Cf. Hans von Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta*, 3, 122 N, 472.

condiționează spiritual și cel condiționat spiritual. El trage concluzia, în cartea sa *Peri tou noetou kallous (Despre frumosul ideal)*[18]: Frumusețea operei de artă provine de la Eidos, care i se insuflă prin artă, operei artistice. Înainte ca această frumusețe să intre în piatră, ea există în spiritul artistului. Piatra împiedică însă deplina și nestingherita realizare a Eidos-ului. Ca urmare, frumosul care se găsește în spiritul artistului este mai mare și mai frumos, decît ceea ce se manifestă în afară.

În această afirmație a lui Plotin se învederează, mai mult decît oriunde, că conceptul său despre Eidos coincide cu ideea noastră despre viziunea artistică. Aici iese deci în evidență părerea lui Plotin — de care pomeneam mai înainte — că opera artistică nu ar egala niciodată viziunea artistică, că ea nu ar putea exprima tot ce exista în viziunea artistului. Estetica conținutului, așa cum o susține și inițiază Plotin, a păstrat totdeauna înclinarea de a sacrifica opera artistică, conținutului ei. În orice caz, Plotin adaugă conținutului spiritual ce prezumează în opera artistică, destule trăsături artistice pentru a nu ajunge la considerarea pur spirituală, neartistică. El lasă viziunii artistice trăsături încă vizibile; nu o transformă complet într-un act pur spiritual.

Plotin n-a făcut însă imposibilă pentru toate timpurile estetica raporturilor calculabile ale frumosului. Eclectismul ce a dominat estetica înaintea Renașterii, permitea unei inteligențe atotcuprinzătoare ca aceea a lui Thoma din Aquino să susțină, pe de o parte, teoria despre Eidos a lui Plotin (la Thoma se poate întîlni — ce-i drept nu pentru diferențiere estetică — și contradicția dintre „forma intrinsecă“ și „forma extrinsecă“), iar, pe de altă parte, teoria despre proporțiile determinate ale frumosului. El nu proceda altfel decît marele său înaintaș, Augustin. Pentru Augustin, frumusețea corpului este o *apta compositio membrorum (compoziția unitară a membrelor)*. Se întorcea deci înapoi la punctul de vedere al lui

[18] *Enneade*, 5, 8, 1.

Cicero, combătut de Plotin. Totodată, la Augustin, învățătura bisericii tindea spre valorificarea esteticii lui Plotin. În adevăr, Augustin susținea avantajul unei arte condiționate spiritual, contra meșteșugului pur ; se pronunță pentru „vir intrinsecus oculatus“ (bărbat clar văzător al celor lăuntrice) și „invizibiliter videns“ (văzînd cele invizibile), contra unui simplu „artifex“. În sfîrșit, și lui îi apare frumusețea mai desăvîrșită în sufletul contemplator, decît în realizarea concretă.

Renașterea ar fi ajuns, desigur, prin reînvierea lui Platon, mai aproape de estetica proporțiilor din atelierele antice, dacă nu s-ar fi reinterpretat atunci, ca și mai tîrziu, pînă în secolul al XIX-lea, Platon în sensul lui Plotin. Cînd s-a convertit din nou de la Platon la Aristotel, Renașterea a trebuit să se încreadă cu atît mai necondiționat în concepția grecească clasică. În orice caz, unul din susținătorii cei mai frecvent menționați ai esteticii proporțiilor din epoca Renașterii, Leon Battista Alberti, a redat viață părerilor lui Platon din *Timaios*. Cartea lui Alberti *De re aedificatoria (Despre construcție)* din 1485 a devenit, prin utilizarea ce a dat teoriei lui Platon despre cele trei elemente ale unui raport estetic, un certificat în favoarea teoriei despre secțiunea de aur (sectio aurea). A continuat pînă în epoca cea mai recentă, la fel cu întreaga estetică a proporțiilor în sensul *Canonului* lui Polyklet. Cînd Gottfried Schadow a scris, în serviciul unei astfel de estetici a proporțiilor, studiul său *Polyklet sau despre proporțiile omului* [19], a trebuit să-l menționeze pe Alberti în lunga listă a reprezentanților unei teorii despre proporții, cu care începe scrierea. Dar de asemenea și pe Albert Dürer.

Dürer nu a fost întîmpinat cu aprobarea deplină a marilor săi contemporani italieni Leonardo da Vinci și Michelangelo, dar nu pentru că aceștia ar fi fost ei înșiși adversarii necondiționați ai esteticii proporțiilor. În schimb, aprecierea lui Bacon înseamnă un refuz total al

[19] *Polyclet oder von den Massen des Menschen*, Berlin, 1834.

teoriei artei Renașterii. Așa înțelege K. Borinski [20] afirmația lui Bacon [21]; ea sună: „Haud facile quis dixerit, utrum Apelles aut Albertus Durerus nugator maior fuerit; quorum alter homien secundum proportiones geometricas effingere voluit; alter ex compluribus faciebus, optimas quasque partes desumendo, unam satagebat depingere excellentem. Tales (credo) effigies vix ulli placebunt, praeterquam pictori ipsi. Non quin existimen elegantiorem faciem depingi a pictore posse quam unquam in vivis fuit; sed hoc ei contingere oportet ex felicitate quadam et casu (veluti musicis sui cantus), non autem ex regulis artis".

Bacon combina teoria despre proporțiile formei cu eclectismul modelelor, relatat despre Apelles sau chiar și despre Zeuxis. Nu respinge proporțiile fixe ale figurii umane din punctul de vedere al unei aprecieri estetice opuse, și mai puțin încă prin referire la Plotin; și nici selecționarea trăsăturilor diferite ce ar putea fi puse în legătură cu ideea unui canon al frumuseții. Ci se apără împotriva unor reguli ale artei, obiectînd într-un mod autentic englez, din punctul de vedere al bunului simț uman, și anticipînd scepticismul englez față de construcțiile raționale.

Contemporanul lui Bacon, Giordano Bruno, lua atitudine hotărîtă în același timp contra făuritorilor de

---

[20] În *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des Klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt (Antichitatea în poetică și teorha artei de la sfîrșitul Antichității clasice pînă la Goethe și Wilhelm von Humboldt)*, Leipzig, 1914, I, p. 226.

[21] Din *Works*, London, 1824, 10, 113, în Nr. 41 din *Sermones fideles*: Nu din ușurință s-a întrebat cineva dacă Apelles sau Albert Dürer a fost mai mare plăsmuitor; unul dintre ei a vrut să zugrăvească omul după proporțiile geometrice; celălalt, alegînd din mai multe înfățișări părțile cele mai bune, se mulțumea să picteze una minunată. Cred că astfel de figuri abia dacă plăceau cuiva, cu excepția pictorului însuși. Să nu mai consider că fața poate fi zugrăvită de pictor mai distinsă decît a fost în viață; dar aceasta ține de ușurință și întîmplare (asemeni muzicienilor cu cîntecul lor), iar nu de regulile artei.

reguli în domeniul poeziei. Am căutat altă dată [22] să lămuresc pasajul primei din cele zece convorbiri [23]. Bruno nu atribuie unui poet întocmirea regulilor poeziei, ci unui colecționar isteț. Poezia rezultă — după convingerea lui Bruno — nu din reguli, făcînd abstracție de lucrurile secundare neînsemnate, ci regulile poeticii au fost scoase din poezie. Astfel, unul din primele atacuri puternice în favoarea unicității și incomparabilității operei de artă poetică, susținea, cu mult înaintea lui Young și a mișcării *Sturm und Drang*, dreptul geniului original.

În opoziție însă cu Bacon, Bruno lasă să se întrevadă ușor că se sprijină pe Plotin. Numele lui Plotin revine frecvent în *Eroici furori*, în special în a treia convorbire. Total plotinic, se afirmă că simțul cultivat iubește frumusețea corporală numai fiindcă în ea descoperă expresia frumuseții spiritului ; neagă apoi, la fel cu Plotin, că frumusețea s-ar baza pe proporții mai mari și mai mici sau pe culori și forme. În articolul meu, se indică în ce măsură Bruno tratează încă și mai deaproape concepțiile fundamentale ale lui Plotin.

Astfel, este mai mult o întîmplare că în respingerea esteticii proporțiilor frumoase, Bacon se întîlnește cu Plotin. Bruno adoptă însă în mod expres orientarea lui Plotin și combate din punctul ei de vedere, părerile favorite ale Renașterii.

Cam la un secol după moartea lui Bruno, se alătură lui Plotin, în Anglia, Shaftesbury. El ajunge la o înnoire a teoriei despre „endon eidos". Că „formă interioară" (inward form) ia naștere reprezentarea despre condiționarea spirituală a frumosului în general, ca și a operei de artă, în considerațiile estetice ale lui Shaftesbury. Din ele, ideea trece în concepția artistică a secolului al XVIII-lea. O preiau Herder și tînărul Goethe. Tot în sensul lui Plotin concepe Shaftesbury premisa esteticii

[22] În *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 12, pp. 452 urm. ; apoi în *Vom Geistesleben*, ed. 2, pp. 75 urm.

[23] *Eroici furori (Avînturi eroice)*, Londra, 1585.

organice, concepția stoică despre întreg, despre „holon", ale cărui părți se corelează în mod necesar într-un organism, atribuit în natură ca și în opera de artă, condiția prealabilă a unui astfel de întreg, a unui element spiritual, care îmbină părțile într-un întreg, manifestîndu-se în întreg ca și în părți. Herder și Goethe îl urmează și pe această cale.

De la Shaftesbury, pe care l-a citit cu stăruință, a învățat și Winckelmann. Analizele făcute operelor sculpturale antice de către Winckelmann, încearcă, de fapt, să sesizeze „endon eidos"-ul, să exprime în cuvinte viziunea artistică unitară, condiționată spiritual, din care a luat naștere fiecare dintre ele. Numai că Winckelmann este destul de eclectic pentru ca, alături de o raliere atît de strînsă la Plotin, să lase loc în concepțiile sale artistice și pentru teoriile antichității clasice despre proporțiile juste ale artei. Ca unul care a expus istoria artei grecești, el a trebuit să ia cunoștință nu numai de părerile teoriei artistice grecești și de concepția grecilor despre raporturile proporționale, dar era obligat de asemenea să ia și atitudine față de ele. Cît de dificile au fost pentru el contradicțiile rezultate aci între propria sa concepție, care înclina spre spiritual în sensul lui Plotin, și năzuința clasică grecească după un canon, a fost expus foarte potrivit de către Carl Justi [24]. Winckelmann s-a convertit tot mai mult la concepția epocii clasice a Greciei, admirînd tot mai puțin o artă care, dintr-un elan creator spiritual liber, depășea imitarea naturii, deci o artă promovată de către elenii tîrzii. Justi menționează această evoluție [25]. Ea i-a răpit lui Winckelmann credința în cuvîntul lui Raphael : „Essendo carestia... die belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene nella mente". El a întîlnit în natură (o mărturisește adesea) destui oameni care erau la fel de frumoși ca și creațiile artiștilor.

---

[24] *Winckelmann und seine Zeitgenossen (Winckelmann și contemporanii săi)*, ed. 2, Leipzig, 1898, 3, pp. 153 urm.

[25] *Ibidem*, pp. 183 urm.

Cuvîntul lui Raphael din scrisoarea către Castiglione dovedește că nici Renașterea nu a trecut cu vederea pasajul despre Zeus al lui Phidias din *Orator* al lui Cicero. Articolul meu despre Plotin [26] a arătat cît de mult se apropie cuvintele lui Raphael de varianta lui Cicero, dar și de concepțiile fundamentale ale lui Plotin. Mult mai mult însă decît Renașterea, secolul al XVIII-lea este acela care s-a lăsat condus, cu cuvîntul lui Raphael pe buze, pe calea spre o estetică cu atitudine idealistă.

Kant menționează în § 17 din *Kritik der Urteilskraft*, *Kanonul* lui Polyklet. El obiectează acestuia și încercărilor înrudite, că astfel de reprezentări nu plac prin frumusețe, ci numai pentru că ele nu contrazic nici o condiție în care un lucru din această categorie ar putea fi frumos. Kant își dădea seama că realizarea artistică propriu-zisă trebuie să depășească pe deplin limitele canonicului, că ea începe acolo unde încetează canonicul. Prin această părere el devine adversarul teoriei artistice grecești clasice. Iar cînd mai adaugă că canonul nu conține nimic caracteristic și specific, el se apropie de susținătorii artei caracteristice. Este într-adevăr Winckelmann departe de el, cînd spune despre operele celor vechi [27] că par a fi fost lucrate într-o singură școală, indiferent de varietatea modului de elaborare și cînd pune această asemănare a tuturor operelor antice pe seama raporturilor proporționale precise după care lucrau grecii? Deja faptul că Winckelmann observa această asemănare, trădează în el pe fiul unei epoci noi și diferite, care, în intimitatea sa, nu vroia să știe nimic despre un canon al frumosului.

Și mai bine se poate observa atmosfera din care a crescut estetica conținutului proprie idealismului german, în manifestațiile lui Herder și Goethe din epoca mișcării *Sturm und Drang*. Aici lupta contra regulilor artei era ceva de la sine înțeles. Klopstock a luat parte și el la

[26] În *Vom Geistesleben*, pp. 3 urm.
[27] Justi, *op. cit.*, alineatul 3, p. 155.

această luptă în *Gelehrtenrepublik (Republica Învățaților)* din 1774. Era necesar ca și acolo, unde nu trebuia înlăturată numai constrîngerea canonicului, unde nu era cazul numai să se nege, să se impună concepțiile care, derivate din Plotin și condiționate spiritual, urmăreau modelarea din interior a operei de artă. Estetica stoică este preluată numai în măsura în care ea găsește loc în cadrul acestui fel de concepții. Forma exterioară a operei artistice ca expresie necesară a legii spirituale intrinsece, iar în sensul unei astfel de legități, deplina libertate personală a operei de artă : iată profesiunea de credință.

Rămîne cu atît mai demn de reținut că orientarea tînărului Goethe, care accepta în mod expres teoria formei interioare, reprezintă totodată o concesie față de o estetică ce ține la tipurile de forme artistice cu semnificație suprapersonală. Astfel de tipuri de formă, valabile pentru serii întregi de opere de artă, sînt foarte departe de o estetică a proporțiilor riguroase. Ele nu pot fi aduse însă în concordanță cu convingerea că fiecare operă de artă trebuie să fie numai expresia conținutului său personal spiritual, propriu numai ei. Cuvintele lui Goethe cu privire la forma interioară se găsesc, după cum se știe, în anexa la traducerea de către Heinrich Leopold Wagner, a pamfletului criticului social și poetului dramatic Louis Sébastien Mercier — *Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique (Despre teatru sau nou eseu asupra artei dramatice)* — din 1776 [28]. Goethe respinge aici ca și în alte declarații ale sale din epoca *Sturm und Drang*, o formă riguroasă a dramei, cum o cere Aristotel, deci regulile cu privire la lungimea și scurtimea, unitățile, începutul, mijlocul și sfîrșitul dramei. Dar el cunoaște de astă dată o formă care se deosebește de aceea a lui Aristotel, ca sensul interior de cel exterior. Ea nu vrea să fie apucată cu mîinile, ci să fie simțită. Această „formă interioară" ar cuprinde în sine toate formele. Simțul pentru o astfel de formă interioară învață, după Goethe,

[28] Ed. jubiliară, vol. 36, pp. 115 urm.

că nu orice întîmplare tragică poate fi dezvoltată într-o dramă, nu orice roman se lasă fărîmițat într-o piesă de teatru. „Doream ca un cap inteligent să fi parodiat această dublă monstruozitate și să prelucreze, de pildă, fabula lui Esop despre lup și miel, într-o tragedie în cinci acte".

Corelația acestei afirmații cu Plotin și cu abaterea acestuia de la estetica clasică elenă, nu mai are nevoie de nici o dovadă. Goethe respinge tot ceea ce ar putea fi conceput ca o apreciere exterioară a operei de artă și susține condițiile operei de artă ce au numai temeiuri intime. Aceste condiții interioare ale formei obțin însă în mîna lui Goethe o trăsătură nouă, care nu putea fi încă întîlnită la Plotin. Plotin vorbește numai despre o formă care, condiționată spiritual, se formează în spiritul artistului, care prin conținutul ei spiritual obține și determinarea plăsmuirii sale exterioare. Exteriorizarea acestei viziuni artistice nu ajunge la Plotin pînă la viziunea însăși. Plotin nici nu ridică chestiunea dacă viziunea are în interiorul unui singur gen artistic sau chiar a unei specii literare alte condiții, decît în alt gen sau în altă specie. Afirmațiilor sale le-ar corespunde cel mai bine accepțiunea că fiecare operă de artă în parte își are propria sa lege. Pentru îndeplinirea acestei legi, artistul se poate servi în orice caz de mijloacele esteticii proporțiilor. Pentru Plotin ele rămîn totuși ceva subordonat, secundar, accesoriu. La Plotin nu se găsește nici un cuvînt cu privire la delimitările stabilite de alții, eventual de Aristotel, între diferitele grupe de activitate artistică. Ca și cum nici n-ar exista paginile *Poeticii* lui Aristotel, care se ocupă de deosebirea dintre epopee și dramă, dintre tragedie și comedie.

Goethe îl combate pe Aristotel, dar în același timp admite diferențe importante între epopee și dramă, întrezărește chiar, în observarea justă a delimitărilor ce există între epopee și dramă, o condiție inevitabilă a creației poetice. În această exigență el se deosebește de Aristotel numai într-un singur punct, ce-i drept foarte important.

Scanned with OKEN Scanner

Goethe nu se gîndește să lămurească delimitarea pentru rațiune, nu o determină prin mijloacele rațiunii, ci lasă să decidă sentimentul.

Înainte cu mai mulți ani încercam [29] să demonstrez că Goethe a preluat conceptul despre forma interioară de la Shaftesbury. Am citat pasaje din dialogul *The Moralist (Moralistul)* al lui Shaftesbury și din scrierea lui *A notion of the historical draught or tablature of the judgement of Hercules (O noțiune despre schița istorică sau tablatura judecății lui Hercule)*, care vorbesc despre „forma interioară" (inward form). Exact ca Plotin, Shaftesbury întreabă în primul caz : „Ce este un simplu corp, fie el chiar și omenesc, dacă îi lipsește forma interioară, dacă spiritul este neformat sau nedesăvîrșit, ca la un idiot sau la un sălbatic ?" Aici nu e deloc vorba de o plăsmuire artistică. În sens plotinic, conținutul său spiritual este ridicat la rangul de premisă a aspectului exterior al unui om. În al doilea caz, Shaftesbury trece din domeniul frumosului din natură în domeniul celui artistic. Sesizarea justă a formei interioare a unui om contează aci pentru el ca premisa inevitabilă a modelării juste a formei exterioare : „Unde un caracter adevărat este indicat precis, iar forma interioară este redată exact și corect, acolo în mod necesar forma exterioară trebuie să se adapteze la el". Artistul capătă aci doar sfatul să nu-și propună să modeleze nici un om, înainte de a-i fi înțeles comportarea lui spirituală, și de a o fi definit în mod clar. Pare aproape ca și cum artistul, de îndată ce s-a împlinit această condiție, n-ar mai avea alte dificultăți tehnice de învins, ca și cum prin aceasta s-ar obține expresia artistică deplină. Totuși, același Shaftesbury, care aci pare a neglija complet tehnica, urmărește în vastele sale expuneri cu privire la posibilitatea de a transpune acțiunea alegerii lui Hercules într-un tablou, o separare atît de precisă a formei de

[29] Ed. jubiliară, vol. 36, pp. XXVIII urm.

expresie narativă de cea picturală, încît articolul său a putut fi pus punct cu punct alături de importante afirmații din *Laokoon* al lui Lessing. Desigur, nimeni înaintea lui Mendelssohn și Lessing nu a definit atît de precis și sistematic ce este accesibil numai narațiunii și ce anume numai picturii, ce nu poate realiza narațiunea și ce rămîne inexprimabil în special în pictură, în redarea unei întîmplări.

Dacă Goethe a citit cu adevărat articolul lui Shaftesbury, atunci el a găsit aici în egală măsură atît o preferință plotinică aproape unilaterală pentru condițiile interioare ale operei de artă, cît și — chiar dacă nu canoanele proporțiilor clasicismului antic — cel puțin înclinarea acestuia spre delimitările fixe dintre diferitele posibilități de exprimare ale artelor.

Și tocmai această a doua preferință a venit în întîmpinarea unei tendințe proprii atît lui Herder, cît și lui Goethe. Ambii caută să sesizeze tipicul în mulțimea fenomenelor. În anexa la Mercier, Goethe vorbește numai de o sesizare a contradicției ambelor tipuri, a epopeei și dramei. Curînd a trecut, în domeniul naturii ca și în cel al artei, mai departe la constatarea conceptuală, chiar imaginabilă, a tipicului. Acolo ajunsese el la planta originară, aici a realizat maximum cînd a rezumat considerațiile, pe care le elaborase, împreună cu Schiller, în articolul semnificativ, rodnic și astăzi, despre poezia epică și dramatică [30].

În schimb, Herder ajunsese, încă înaintea venirii lui la Strassbourg, în sensul teoriei sale despre tipuri, în concurență cu Lessing în domeniul propriu acestuia, și încercase să transpună și mai precis în concepte tipicul diferitelor arte, să le separe și mai precis decît Lessing. Depășind pe *Laokoon* al lui Lessing, a obținut totodată un alt punct de vedere, luînd ca principiu diferitele simțuri ale omului, pentru diferențierea artelor. Atunci drumul de la un astfel de sensualism nu mai era departe de o estetică sentimentală pură.

[30] Ed. jubiliară, vol. 36, pp. 149 urm.

Teoria tipurilor a lui Goethe și Herder a fost continuată în lucrările lui Schiller și ale romantismului timpuriu. Ceea ce a rezultat reprezintă totuși ultimele mari cîștiguri ale unei estetici care nu sacrifică complet forma în folosul conținutului. Teoria despre organismul artistic unitar în aprofundarea ei de către Plotin rămîne, desigur, punctul central al oricărei convingeri estetice a clasicismului și preromantismului. Totuși, peste această teorie, care impune artistului o înaltă misiune, care îi spune însă foarte puțin despre realizarea ei tehnică, Goethe, Schiller și romanticii trec adesea mai departe și ajung la sesizarea posibilităților de realizare tehnică. Acolo unde estetica filozofică a idealismului german învăța de la ei, ea nu profesa o subapreciere a formei exterioare a operei de artă. Dar tocmai marii filozofi germani lăsară pe hegelianul de odinioară, F. Th. Vischer, să trateze întrucîtva lucrările individuale de estetică ale clasicilor. Schelling însuși se oprise numai la susținerea principiului esteticii organice ; îl susține, ce-i drept, cu atîta putere încît a contat multă vreme drept adevăratul creator al esteticii organice. Cine își propune însă astăzi ca, în legătură cu dorințele lui Herbart, să studieze din nou mai precis forma artistică a operei de artă, poate să mai învețe încă mereu de la Goethe și Schiller și de la preromantici, chiar dacă ei nu i-au anticipat nici pe departe totul. Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea au mers cu succes pe această cale foarte puțini poeți, în frunte cu Otto Ludwig.

În această scurtă privire de ansamblu istorică, s-au putut înregistra cele mai diferite păreri referitoare la raportul dintre conținutul și forma operei de artă. Trebuie să facem acum distincții.

Concluziile extreme într-o astfel de cercetare ar fi : conținutul înseamnă totul, forma nimic : și, invers, forma înseamnă totul, iar conținutul nimic. Nici una nici cealaltă dintre păreri nu poate fi atribuită fără șovăire uneia dintre partide. În mod absolut sigur, forma are pondere și pentru Plotin. De asemenea n-a putut fi nicidecum

Scanned with OKEN Scanner

convingerea esteticienilor necondiționați ai proporțiilor din Grecia clasică, a celor mai categorici, că n-ar conta deloc conținutul. Pînă și filozofia idealistă germană ia cunoștință de formă, chiar dacă nu vedea în ea decît fața exterioară necesară a conținutului.

Unul ca și celălalt dintre aceste puncte de vedere devin primejdioase numai atunci cînd consideră latura mai puțin importantă pentru el, ca un accesoriu atît de indiscutabil, încît renunță s-o discute mai de aproape. Estetica greacă a proporțiilor putea lăsa nemenționat conținutul ca ceva de la sine înțeles, numai atîta timp cît nu fusese în stare să efectueze o introspecțiune cu privire la creația artistului. De îndată ce se declarase însă că conținutul înseamnă totul pentru formă, revenirea necondiționată la regulile proporțiilor grecilor clasici s-a expus obiecției că neglijează curent ceea ce grecii clasici au simțit oarecum și ei, dar n-au transpus-o în cuvinte neechivoce. Invers, li se poate reproșa adepților cu orice preț ai esteticii conținutului că ei susțin o unilateralitate pe care nu și-o revendică Plotin. Căci Plotin subliniază îndeajuns însemnătatea conținutului pentru plăsmuire, lasă însă execuției tehnice dreptul de a se servi de regulile consacrate ale proporțiilor, dacă prin aceasta nu suferă exprimarea conținutului.

Adepții esteticii conținutului greșesc însă dacă presupun că acordă suficientă onoare plăsmuirii artistice, lăsînd-o să conteze ca fața exterioară a conținutului, considerînd-o de la sine înțeleasă, ba chiar necesară. Cît de puțin poate fi vorba aci de ceva de la sine înțeles, o trădează, printre altele, comportarea lui Schiller în momentul cînd a revenit de la speculația estetică, înapoi la creația poetică, și era dispus să abandoneze toate cunoștințele esteticii elementare (așa s-a exprimat el) pentru meșteșugurile artei. De fapt, o astfel de convingere l-a dus la cercetările valoroase despre modelarea poetică, cuprinse în special în corespondența sa cu Goethe. Cunoscătorul știe cît de mult se impun în aceste analize ale creației poetice, mai ales a celei dramatice, marile puncte

Scanned with OKEN Scanner

de vedere din lucrările de estetică elementară ale lui Schiller. Ar însemna, cu toate acestea, să se subestimeze în mare măsură rezultatele ce urma să mai obțină Schiller în domeniul poeticii, după studiul despre poezia naivă și sentimentală, dar mai ales efortul depus de Schiller în această realizare, dacă nu se văd în ele decît concluziile firești ale convingerilor sale estetice elementare.

Afirmația că forma artistică este expresia necesară a conținutului, rămîne nefructuoasă atîta timp cît felul unei astfel de necesități nu este definit. Una din încercările de a materializa necesitatea, se întîlnește în estetica organică. Shaftesbury declara într-un important pasaj din *Soliloquy (Solilocvii)*, — discutat în detaliu de mine în studiul *Simbolul lui Prometeu de la Saftesbury la Goethe* [31] — că poetul creează, asemeni supremului meșter, sau asemeni naturii atot-plăsmuitoare, un întreg în care toate sînt corelate între ele, în relații juste, și în care părțile componente sînt subordonate cum se cuvine. Aceeași legitate deci în poezie și în natură. Forma operei poetice este o consecință necesară a conținutului său, așa cum în fenomenul natural forma rezultă cu o necesitate legică din condițiile speciei sale. Părerea aceasta, venită de la stoici, de la Platon și de la Aristotel, care este gîndită deja și la Shaftesbury în sensul înlănțuirii strînse a formei cu conținutul, ca la Platon, a fost continuată de către Herder, Goethe și romantici. Ea este poate cu adevărat teoria cea mai profundă și mai fin simțită artistic despre creația poetului (ca și a tuturor artelor). Dar, avertizați prin încălcările ce și-au permis științele naturii în domeniul spiritual, în secolul al XIX-lea, punem astăzi degetul pe punctul ei slab. Noi subliniem acum diferența uriașă dintre științele naturii și științele spirituale. Acolo, lege înseamnă cu totul altceva decît aici. Legea naturii se repetă mereu în nenumărate fenomene. Esteticienii organici nu înțelegeau o astfel de revenire, atunci cînd vorbeau de legea inte-

[31] *Das Prometheussymbol von Schaftesbury zu Goethe*, Leipzig și Berlin, 1910.

rioară a operei de artă. Ei nu înțelegeau o lege general valabilă, ci una cu totul personală. Deja la Plotin se poate presupune că el acorda fiecărei opere artistice un „endon eidos“ propriu, de aceea îi recunoștea acestui „endon-eidos“ drepturi proprii și unice ale expresiei. Suprema culme o atinge teoria despre dreptul propriu al operei de artă, despre unicitatea acesteia și, prin aceasta, și despre unicitatea legii sale artistice, în romantism, din sînul căruia Schleiermacher mai pretinde același drept propriu al personalității, pentru comportarea morală.

În sensul riguros al acestei unicități și al acestui drept propriu al elementului personal, opera de artă ar putea să renunțe la toate posibilitățile de plăsmuire ce mai fuseseră utilizate odată de alte opere de artă. Arta ar putea începe ca ceva cu totul nou. Într-adevăr, s-a încercat să se creeze cu bună știință în acest fel. Și au luat naștere și pe această cale, opere de artă onorabile, create mai ales de artiști germani. În același timp însă, o astfel de accentuare a dreptului personalității a deschis larg porțile unui diletantism nefructuos. Acesta își propunea să plăsmuiască după propria sa lege, dar nu găsise de fapt nici o astfel de lege, fără să mai vorbim de înțelegerea ei precisă și de realizarea prin creație.

Shaftesbury însă, și de asemenea, Goethe sau Herder nu s-au gîndit, desigur, cînd au regăsit legea naturii în creația artistică, în mod exclusiv la legea unică a unei singure opere de artă. Așa cum arborele se formează după o lege valabilă și pentru nenumărați alți arbori, la fel fiecare dramă are o lungă serie de înrudiri, și tot așa orice narațiune, orice poezie lirică, orice operă a vreunuia dintre artele plastice etc. Mai rămîne totuși o diferență între legea naturii, care determină în egală măsură arborele și arborii, și legea artistică dominantă într-o singură dramă ca în multe alte drame. Dar se îndepărtează întru cîtva de punctul de vedere al unicității în opera de artă, acela care discută ce i se potrivește dramei în general, nu numai unei singure drame. Am arătat deja aci că Shaftesbury, Herder, Goethe și

înșiși preromanticii s-au gîndit la așa ceva. Se poate trage astfel pe drept cuvînt concluzia că, chiar și pentru estetica organică, există posibilitatea găsirii unor particularități și trăsături la serii întregi de opere de artă. Cine admite însă o astfel de posibilitate, nu mai poate obiecta cînd este vorba de determinări ale formei artistice general-valabile sau valabile cel puțin pentru numeroase fenomene, dacă deci, alături de simpla expresie a conținutului personal, se adaugă, în forma operei de artă, încă ceva ce are în comun această operă de artă, cu altele.

Drumul de la astfel de trăsături supraindividuale ale formei artistice nu este deloc prea lung pînă la proporțiile stabilite ale operei de artă.

Este foarte tentant să se vorbească de mistica numerelor cînd este în discuție Canonul lui Polyklet sau chiar și teoria despre „secțiunea de aur". Într-adevăr, nimic nu pare să contrazică mai tare ideea că un înalt conținut spiritual își caută expresia într-o formă care să-l satisfacă, să-i fie pe potrivă, decît accepțiunea acestor feluri de cifre proporționale, apoi aplicarea repetată a acestor cifre la o serie de opere de artă. Să nu scape însă din vedere că cine construiește o dramă în cinci acte, nu face uz de nimic altceva decît de numerele proporționale tradiționale, de mult verificate. De asemenea, poetul unui sonet se supune mult mai necondiționat unei scheme existente, poate mai necondiționat și în primul rînd mai palpabil decît pictorul sau sculptorul, care utilizează pentru opera sa secțiunea de aur și o construiește potrivit proporțiilor acesteia, raportînd-o la întreg sau la amănuntele sale.

Adepții esteticii conținutului, care ironizează etaloanele modelării exterioare de felul Canonului sau al secțiunii de aur, n-ar avea voie în consecință să recunoască nici un sonet, nici o formă de odă horațiană, și nici un întreg ordonat metric potrivit unor cifre. Pe ei ar trebui să îi satisfacă numai o ritmică liberă, așa cum le-a oferit Klopstock, Goethe, Herder, Hölderlin, apoi, într-un fel nou, progresiv, Arno Holz. La fel n-ar putea să existe

Scanned with OKEN Scanner

pentru ei nici o noțiune a dramei sau a eposului. Ar trebui să fie abandonate tipurile, care încă pentru tînărul Goethe ca și pentru Herder, în ciuda îndepărtării de principiile supraindividuale ale creației artistice, existau și aveau valoare.

Ar rezulta un relativism deplin, respingînd orice delimitare în interiorul fenomenelor. Fără îndoială contra unui astfel de relativism nu mai este cazul să se spună astăzi nimic. Aceasta fie și numai din cauza necesității noțiunilor de ordine pe tărîmul științei, care astăzi nu poate fi contestată nici chiar în domeniul științei ce se ocupă de creațiile artiștilor.

Pentru această știință rezultă însă din cercetarea mea :

Întîi, necesitatea de a acorda atenție, în aprecierea istorică a artei, accepțiunilor diferite și în parte contradictorii, privitoare la relația dintre conținut și forma ce s-au ivit în cursul timpului. Arta și voința ei de a da formă, nu pot fi înțelese integral decît dacă s-a stabilit din ce concepție despre problema conținutului și formei rezultă ea ; dacă deci opera de artă își are originea într-o lume dispusă să sacrifice forma în favoarea conținutului, sau conținutul în favoarea formei ; sau să acorde ambelor dreptul lor.

În al doilea rînd, în discuția sistematică despre creația artistică nu trebuie să se practice, odată pentru totdeauna, nici estetica formei, nici aceea a conținutului, ci e necesar să se acorde de aci bipolarității, dreptul ei. Rezultă numaidecît două posibilități ale modelării artistice. Pentru una este mai important să aplice procedeele de mult practicate ; ea lucrează cu măsuri ce pretind a avea un fel de valabilitate generală. Cealaltă se apără contra conceptelor de proporții prestabilite. De aceea, ea va trezi ușor impresia lipsei de formă, de amorf. Dar și în ea domină voința spre formă. E mai dificil, ce-i drept, să definești conceptul trăsăturilor acestui fel de formă.

Opoziția dintre estetica formei și estetica conținutului nu este produsul unor gînditori străini de artă, care-și propuneau să forțeze o viață complexă să intre

în îngustimea lor de vedere. Ea corespunde mai degrabă unei contradicții în creația artistică. Artiștii înșiși se pot împărți în două tipuri, dintre care unul acordă o valoare mai mare însemnătății independente a formei, în timp ce celălalt vrea în primul rînd să capete expresie un conținut valoros, și desconsideră măiestria unei expresii pregnante, de natură a afecta libera desfășurare a conținutului.

În general, premisele psihice ale acestei nevoi de libertate pot fi de diferite feluri. Uneori poate urmări să lase nestingherită exteriorizarea elementelor spirituale, chiar a rezultatelor gîndirii. Alteori, un puternic elan sentimental se apără împotriva obstacolelor ce se ridică în urma unei riguroase respectări a principiilor plăsmuirii. În al treilea rînd, îi e teamă de o reflectare energică a lumii sau de o empatie profundă în viață, care să distrugă, prin liniile inflexibile ale unei plăsmuiri unificatoare și simplificatoare, cele mai bune rezultate ale străduinței sale.

Există de mult cupluri de cuvinte pentru aceste premise diferite ale contradicției dintr-o artă, care acordă o mai mare putere evoluției liniilor, și unei arte ce se apără contra modelării rigide. Și anume, astfel de cupluri de cuvinte au fost luate întîi din contradicțiile procedeului poetic și erau destinate înțelegerii mai adecvate a acestora. Poezia naivă și sentimentală, apollinicul și dionisiacul, chiar realismul și idealismul poetului deveniseră termeni de specialitate, înainte ca contradicțiile înrudite aplicate la operele de artă plastică să fi ajuns definiții conceptuale. În cursul secolului al XIX-lea, artele plastice au preluat treptat tot mai mult, dacă nu în general, conducerea printre arte, ridicînd pretenția la un privilegiu în fixarea expresiilor estetice. În adevăr, se pot recunoaște mult mai repede contradicțiile polare ale creației artistice în operele artelor plastice și se pot preciza mult mai neîndoielnic. La fel, s-a trecut și în cercetarea artelor plastice, la ceea ce au făcut, în epoca clasicilor

Scanned with OKEN Scanner

și romanticilor, cercetătorii poeziei : la stabilirea conceptelor artistice fundamentale.

În vremea din urmă, cercetarea istorică a artelor a relevat chiar lucruri neobișnuit de valoroase pentru definirea contradicțiilor polare ale creației artistice. Cercetătorul creațiilor literare nu poate decît să învețe, recunoscător, din aceasta ; astfel i s-au spus despre contradicțiile dintre forma care există odată pentru totdeauna, aplicată asemănător în nenumărate cazuri individuale, și forma ce se adaptează în mod exclusiv la conținutul personal al unei opere artistice, cele mai instructive lucruri în legătură cu un pictor, dar nu de către un cercetător de artă, ci de către un filozof. Lucrarea lui Georg Simmel despre Rembrandt vrea să examineze trăsăturile esențiale ale lui Rembrandt, prin cercetarea aprofundată a acestei contradicții. Bineînțeles, Rembrandt este pentru forma care nu se impune uniform în multe opere, ci îi imprimă fiecărei lucrări nota sa personală.

Rembrandt este deci un reprezentant al plăsmuirii organice, unul dintre urmașii lui Plotin, un protagonist al artei care nu urmărește raporturi proporționale fixe, ci împrumută conținutului sufletesc forma ce i se cuvine, valabilă numai pentru el. Prin tot ce spune cu ocazia studierii operei lui Rembrandt, Simmel acordă vechilor reprezentări despre o estetică a conținutului, posibilități de înțelegere cu totul noi. Nimeni nu va mai putea afirma astăzi că pentru Rembrandt exteriorizarea tehnică a operelor sale ar fi fost lucru secundar. Dar forma pe care el, un maestru tocmai al mijloacelor specifice ale picturii, le-a dat-o, se opune polar felului de plăsmuire care vede condițiile specifice ale tabloului în raporturi proporționale fixe sau poate în farmecul ademenitor al culorilor. Rembrandt devine, prin Simmel, un adevărat realizator al esteticii lui Plotin. Plotin pare deci să fi presimțit ceea ce după secole a înfăptuit artistic un fiu al Olandei.

Simmel vede în Rembrandt pe pictorul germanic tipic.

Scanned with OKEN Scanner

El găsește reflectarea germanicului, tocmai în trăsăturile ce reprezintă ființa propriu-zisă a lui Rembrandt, o voință germanică spre formă, care pentru Simmel mai există la fel și în Shakespeare. Se admite de mult că Plotin a trăit cu anticipație sentimentul vital caracteristic germanului. De la Plotin la mistica germană duce un drum deslușit astăzi în principalele sale puncte de reper. Dincolo de mistică, pînă la Hegel și mai departe, se poate stabili mereu înrudirea cu teoria lui Plotin, de cîte ori caracterul germanic luptă pentru autorecunoaștere.

O direcție cu totul nouă ia aci cercetarea contradicției dintre arta conținutului și arta formei, apoi a ambelor esteticii ce corespund acestor arte. Trebuie oare într-adevăr să se considere ca specific germanică direcția ce acordă conținutului întreaga valoare? Simmel lasă să se înțeleagă că, la fel cu antichitatea clasică, întreaga artă romanică acordă prioritate formei. Estetica germană numără, fără îndoială, cei mai mulți adversari ai acestei voințe spre formă, în timp ce în estetica romanică predomină, exact ca în estetica greacă clasică, o atitudine opusă.

La toate celelalte probleme grele, ce rezultă din întrebarea despre conținutul și forma operei de artă și despre corelația lor intimă, se mai adaugă una nouă: joacă în aceste corelații un rol și contradicțiile dintre popoare? Trebuie deci să se invoce și știința despre psihologia popoarelor? Se impune aci, poate, în ciuda tuturor, o condiționare psihică care se face simțită legic și pe culmile supreme ale modelării artistice și intuirii artistice? Sînt Goethe și Herder, cînd impun estetica organică, numai realizatorii unei dorințe ce le este înnăscută lor ca germani?

Toate aceste întrebări cer răspuns cînd este vorba să se spună ceva exhaustiv despre conținut și formă. Se sugerează însă că, cine, alături de conținut, vrea să impună și respectarea și considerarea adecvată a formei operei de artă, trebuie să se lupte, în special în literatură, cu părerea ce-i este proprie și dragă mai ales germanului.

Scanned with OKEN Scanner

într-o astfel de controversă cu o trăsătură fundamentală a concepției estetice germane, el nu poate face nimic mai bun și mai util decît să demonstreze în ce măsură o formă, care vrea să exprime în primul rînd și fără obstacole conținutul, are și ea trăsături palpabile ale modelării și nu se supune total principiului lipsei voite de formă, cum e numită aceasta.

Scanned with OKEN Scanner

MATERIALUL (TEMATIC)

Prin Georg Simmel au fost indicate[1] două căi ce duc de la trăirea operei de artă mai departe la analiza ei. Pe una se arată — pentru a clasifica opera de artă în evoluția artistică — în ce măsură e condiționată ea istoric. Pe a doua cale se definesc mijloacele de realizare ale operei de artă, rigurozitatea sau slăbirea formei, schema compoziției, exploatarea dimensiunilor spațiale, nuanțarea coloristică, alegerea materialului și altele.

Alături de aceste două căi, Simmel mai cunoaște o a treia care ține seama și mai mult de trăire, calea contemplării filozofice, cum o numește el. Dintre aceste trei căi a fost cercetată pînă acum prima, cea istorică. Au fost discutate pericolele ce implică, uzul fals ce se face de ea, erorile la care poate duce, pretențiile nejustificate privind certitudinea rezultatelor ei.

Ca principală piedică pentru a înainta — în favoarea celei de a doua căi — mai prudent pe prima, a apărut ideea profund înrădăcinată că orice examinare a mijloacelor de realizare a operelor de artă rămîne în afara trăirii. Această examinare se preocupă de particularitățile de expresie indiscutabile ale conținutului, în timp ce omite totuși să recunoască în conținutul operei artistice cea mai importantă premisă a trăirii operelor de artă. Pretinde să cerceteze esența operei de artă, sacrifică însă esențialul de dragul neesențialului.

---

[1] Walzel, Oskar, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Darmstadt, 1957, pp. 27 urm.

Scanned with OKEN Scanner

Din cele prezentate pînă aici s-ar putea constata limpede că nu intenționez să procedez pur formalist și să răpesc ceea ce i se cuvine conținutului operei de artă, alături de forma ei. Scopul meu final este să descopăr în formă, expresia conținutului, iar în conținut — premisa formei. Deoarece mai ales cercetarea germană a realizat foarte puțin în ceea ce privește definirea conceptuală a formei creațiilor literare, trebuie să se vorbească în primul rînd mai pe larg despre diferitele trăsături ale formei, precum și despre mijloacele de a transpune aceste trăsături în concepte.

Se va constata numaidecît că orice discuție despre forma operelor poetice va trebui să trateze în același timp și conținutul. Mai mult, chiar și considerarea filozofică a operelor de artă devine accesibilă, în sensul lui Simmel, odată ce au fost intuite în mod aprofundat posibilitățile modelării.

În orice caz, prima condiție este definirea cea mai precisă a conceptelor.

De conținutul și forma unei opere de artă obișnuim să separăm materialul (Stoff) acesteia. Însuși Lipps, care de teama formalismului, numește cele modelate și plăsmuite în opera de artă drept conținutul operei de artă, separă de un astfel de conținut, subiectul, motivul, adică ceea ce indică titlul sau programul [2].

Bătrînul Goethe se plîngea [3] că pe oameni îi interesea mai mult despre ce anume este vorba în opera de artă, decît modul cum e exprimat. Întrebarea „de unde a luat-o poetul ?“ se referă tot numai la despre ce este vorba. Și astăzi încă, marea majoritate se cramponează de materialul creațiilor poetice, se cramponează poate încă mai tare decît pe vremea lui Goethe. Multe din cele ce au fost spuse aci și din cele ce urmează să se mai spună, luptă contra concepției privind materialul operei de artă. Este cu atît mai necesar să se țină seama, cel puțin în acest loc, de însemnătatea materialului tematic

[2] *Op. cit.*, p. 144 ; în acest volum p. 20.
[3] Ed. Jubiliară, vol. 38, p. 268.

Scanned with OKEN Scanner

(Stoff) pentru opera de artă. În adevăr, nu este admisibil ca conținutul și forma să fie concepute pur și simplu numai prin ceea ce poetul adaugă materialului, iar materialul să fie prezentat ca ceva întîmplător și indiferent, ceva ce nu contează deloc pentru semnificația operei de artă, pentru care poetul nu poartă în primul rînd nici o răspundere.

Trebuie în adevăr să se spună încă o dată în mod categoric că creația poetului începe cu alegerea materialului (Stoff) ? Aci, unde nu este vorba despre crearea operei de artă, ci de forma ei de manifestare, nu se pune chestiunea drumului pe care ajunge la această alegere. Alegerea materialului este totuși importantă chiar și atunci cînd, crezînd în deviza „l'art pour l'art", orice fel de materiale contează ca utilizabile artistic, și de aceea ca valoroase din punctul de vedere al artei. Cine caută, — în sensul riguros al acestei devize, sau pentru a nu da înapoi în fața trivialului — un material de un farmec mai puțin estetic, mărturisește prin această alegere anumite intenții legate de material (Stoff). Pentru a menționa un exemplu din domeniul poeziei clasice germane, care se proiectează în sfera materialelor celor mai prețioase din punct de vedere uman și artistic, să vorbim de procesul de devenire al operei lui Goethe, *Faust*. În ultimii ani ai șederii sale la Frankfurt, materialul (Stoff) privitor la Faust era la Goethe în concurență cu materialele despre Mohamed, Prometeu și Evreul Rătăcitor, fără a mai menționa alte planuri concomitente cu *Faust*. În această epocă timpurie, a realizat doar fragmente mai mult sau mai puțin vaste din cele patru materiale. Mai tîrziu, Goethe a revenit la intenția de a prelucra și altele dintre aceste subiecte, nu numai *Faust*. De fapt, a fost definitivat însă numai *Faust*. Dacă însă Goethe n-ar fi fost rugat stăruitor mai întîi de Schiller, apoi mult mai tîrziu de Eckermann, să termine *Faust*, opera aceasta ar fi rămas neterminată. Astăzi știe oricine, ce importanță a avut tocmai materialul tematic al lui *Faust*. *Prometeu* sau *Evreul Rătăcitor* de Goethe cu greu ar fi putut cîștiga

importanța dominantă a lui *Faust*. Ce ar însemna pentru noi Goethe, dacă n-ar fi acordat, în cele din urmă, întîietate lui *Faust* față de celelalte fragmente de la Frankfurt ?

Pe lîngă aceasta, nu e cazul să se caute contribuția poetului numai în schimbările la care supune un material tematic preluat. A trebuit deja să se remarce, că creația sa se face simțită și în partea materialului lăsată nemodificată de poet. Nu este suficientă o simplă operație de scădere care opune întregului creației poetice, părțile, conforme izvoarelor. Să ne referim încă odată la *Tell* al lui Schiller [4]. Realizarea artistică a lui Schiller a constat deopotrivă în depășirea modelului, ca și în preluarea diferitelor trăsături ale acestuia, în strînsă conexiune. Goethe își asuma în mod expres dreptul de a prelua trăsături particulare de la o sursă — fie ea și o creație poetică în formă artistică. Din păcate, această importantă afirmație a lui Goethe s-a păstrat numai într-o formă nesigură, sau cel puțin neprecisă, la Eckermann. La 18 ianuarie 1825, Goethe declara : „Ceea ce este aci, e al meu... și fie că l-am luat din viață, fie că l-am luat din carte, este același lucru ; contează numai faptul că l-am utilizat bine". Putea Goethe să trădeze mai neîndoielnic că vedea o realizare artistică și în utilizarea justă a trăsăturilor preluate mai mult sau mai puțin exact din izvoare tipărite ? El acordă același drept și altora. Îl lăuda pe Walter Scott care utilizase cu înțelegere o scenă din *Egmont* [5]. I se părea însă îndoielnic dacă Scott a imitat cu aceeași înțelepciune *Mignon*, într-un alt roman al său [6]. În Diavolul transformat din *Manfred* al lui Byron, Goethe vedea un Mephisto continuat : era de părere că dacă Byron ar fi voit să se abată, din dorința de originalitate, de la acesta, ar fi reușit mai puțin. Invers, Goethe recunoștea că Mephisto al său cîntă un cîntec de Shakespeare. „De ce ar fi

[4] Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 52.
[5] În *Kenilworth*, cap. 7.
[6] *Preveril of the Peak*, cap. 16 urm.

Scanned with OKEN Scanner

trebuit să-mi dau osteneala să inventez unul original, cînd acela al lui Shakespeare era cel mai potrivit și spunea exact ceea ce trebuia ?". Goethe s-a referit și la asemănarea expunerii din *Faust* (prologul din Cer) cu cartea lui Iov, în deplina cunoștință că s-a bazat și îi era permis să se bazeze pe cartea lui Iov.

Desigur, materialul (Stoff) ține în mod necondiționat de realizarea poetului, dacă a fost inventat de el. Să nu se supraestimeze însă posibilitățile invenției libere. Creația fanteziei artistului este mult mai condiționată decît se presupune de obicei, cînd este vorba de un material nou, neutilizat încă.

Trebuie să se facă distincție între poezia care construiește pe ceea ce exista mai înainte, aș spune chiar pe material tipărit, și poezia independentă de orice model imprimat. În primul caz, modelul poate fi încă nemodelat artistic sau plăsmuit deja de un poet. În al doilea caz, poate fi ceva luat din viață sau rezultatul unei inventivități arbitrare. S-a spus deja mai sus că în epoca dinaintea lui Goethe, o astfel de inventivitate arbitrară i se recunoaște poetului ca ceva de la sine înțeles. Era o idee curentă despre creația poetică faptul că fantezia nu trebuie să se inspire decît din propriile ei comori, fără să țină cont de realitate. De cîte ori s-a exprimat despre activitatea artistului, tînărul Goethe l-a asociat pe acesta naturii. În pasajul „Stil" din articolul *Imitarea simplă a naturii, manieră, stil* [7], a declarat că stilul, ca treaptă supremă a expresiei artistice, se bazează, în opoziție cu imitarea simplă a naturii și cu maniera, „pe principiile cele mai profunde ale cunoașterii, pe esența lucrurilor, în măsura în care ne este îngăduit s-o identificăm în forme vizibile și concrete". Se cunoaște și s-a discutat adesea cum a rezultat din această concepție a lui Goethe, ideea

[7] *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil (Imitația simplă a naturii, manieră, stil)*. Ed. Jubiliară, vol. 33, pp. 56 urm.

că omul creează la fel cu natura, că opera sa are aceeași legitate interioară cu opera naturii [8].

Dar Goethe nu concepea aceasta nicidecum în sensul unui realism autentic. El se gîndea la legitatea interioară, nu la reproducerea aspectului exterior al naturii. A fost necesară cotitura de la idealismul lui Goethe și al contemporanilor săi spre materialism, pentru a face din opinia lui Goethe profesia de credință a realismului și a urmașilor acestuia, a naturalismului și impresionismului. Această transformare i-a luat artistului ultimul drept de a crea liber, după fantezia sa. Fantezia a fost dată la o parte de către Zola, ca ceva depășit. Natural, s-a inversat din nou și aceasta, de cînd un nou tineret a declarat război „întîlnirii".

Cu atît mai importantă devine acum distincția dintre inventator și descoperitor în domeniul artei, în special în acel al creației poetice.

Emil Ermatinger [9] se ocupă pe larg de sursele materialului (Stoff) și distinge descoperirea materialului (Stoffindung) de inventarea materialului (Stofferfindung). În cadrul descoperirii materialului, el distinge ca surse ale acestuia (Stoffquellen) : realitatea prezentă, materialul istoric și operele poetice. El nu cunoștea încă lucrarea Charlottei Bühler *Invenție și descoperire* [10] care cercetează premisele psihologice ale ambelor feluri de creație poetică. Apar puțin cam sumare cele spuse de Ermatinger despre inventarea materialului. El ar vrea doar să constate că invenția pură este mult mai rară decît se pare. Menționează cele spuse de Keller [11] : „Nu există nici o originalitate suverană individuală și nici o noutate în sensul geniului arbitrar și al subiectiviștilor încrezuți".

---

[8] *Cf. Von Geistesleben*, ed. 2, pp. 294 urm.

[9] *Das dichterische Kunstwerk (Opera artistică poetică)* pp. 139 urm.

[10] *Erfindung und Entdeckung* în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 15, pp. 43 urm.

[11] Către Hettner, 26 iunie 1854 ; cf. observațiile lui Carl Enders pe marginea acestei scrisori, în ediția sa a operelor complete ale lui Gottfried Keller, Leipzig, 1921, 3, pp. XXI urm.

Scanned with OKEN Scanner

Și Charlotte Bühler, care aprofundează mai mult, recunoaște că la poeții mari invenția și descoperirea se îmbină [12]. Deoarece însă vine de la cercetarea basmelor, ea este familiarizată cu diferitele trucuri ale invenției, încît poate distinge procedeele aditive sau combinatorii de cele ce dezvoltă și întețesc. Pentru ea, invenția nu este deci o descoperire, ci o creație nouă (Neubilden).

Este într-adevăr necesar să se cerceteze contradicția dintre invenție și descoperire sau găsire ? Și poetul care „descoperă" sau „găsește" ceva în viață sau în modelul tipărit, lucrează cu combinație și potențare, creează deci nou. La rîndul ei, discutarea acestor chestiuni trece dincolo, în sfera periculoasă, în care trebuie să se recunoască devenirea și premisele unei creații poetice. Sau, dimpotrivă, este atinsă una dintre dificilele probleme ce se pun interpretării psihologice a artei, problema despre esența fanteziei. Ceea ce s-ar putea lămuri mai simplu avînd în vedere opera de artă, dispare în lumea plină de erori a cercetării drumului ce-l parcurge opera de artă pînă la desăvîrșirea ei.

În fața operei de artă, se poate spune cu o oarecare certitudine, dacă ea se leagă în mod palpabil de realitatea exterioară, sau dacă o evită din proprie voință. Dacă acțiunile ei rămîn apropiate vieții sau nu, viața putînd fi aci — după expresia lui Ermatinger — realitatea prezentă sau un eveniment istoric. În acest sens, Schiller este un inventator cînd îl lasă pe Posa să vorbească cu regele așa cum n-a vorbit nimeni niciodată cu regele Spaniei în secolul al XVI-lea, sau cînd îi acordă *Fecioarei din Orléans* un sfîrșit în contrazicere cu realitatea istorică, dar și Karl May de cîte ori își atribuie trăiri ce depășesc cu mult limitele aventurilor de călătorie posibile. Goethe apare cu „descoperirea" de îndată ce-l lasă pe Egmont să aibă o conversație cu Alba, sub forma unui schimb de idei între oameni de stat, așa cum a cunoscut-o Goethe însuși. Totuși, și Goethe inventează în-

[12] Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 82.

tîmplări de-ale lui Faust, mai ales în partea a doua, care se abat de la real pentru a tinde spre miraculos.

Dar ceea ce ni se pare nouă miraculos putea fi considerat ca ceva descoperit într-o creație poetică din vremurile străvechi. În primul cîntec al *Iliadei,* Athena apare în fața ochilor lui Achile în momentul cînd acesta apucase spada, nedecis încă dacă trebuie sau nu să-l ucidă pe Agamemnon. Achile i se adresează Athenei, iar aceasta îi răspunde, el îi promite supunere și se mărginește, la dorința ei, să continue cearta cu Agamemnon doar prin vorbe. Nu se poate înțelege dacă întîmplarea i-a fost vizibilă numai lui sau și celorlalți; acestora numai, Athena le rămase ascunsă. Pentru noi aceasta este ceva miraculos. Dar nu se poate presupune despre un om din epoca homerică, că, într-un astfel de moment, stăpînit de mînie, trăiește ceva ca un extaz, că hotărîrea într-o astfel de stare extatică pare o conversație cu o zeiță, pe care i se pare că o vede, și că și cei ce se aflau în jur interpretează extazul lui Achile ca o convorbire cu o zeitate? În acest caz scena întreagă n-ar mai fi o invenție arbitrară, ci numai încercarea de a interpreta, „descoperind", un crîmpei de viață.

Charlotte Bühler spune lucruri concludente despre constrîngerea în care se găsește poetul inventator și care-l presează să bătătorească mereu aceleași drumuri, adică să devină mai sărac decît poetul căruia viața îi oferă material în formă variată. Aceasta se referă nu numai la inventatorii de romane de senzație și polițiste: Charlotte Bühler acordă acestor producții o atenție deosebită pentru că în ele ea ar vrea să recunoască, la fel ca în basme, exigențele mai simple ale cititorului din popor.

Invenția a trecut, în ultimele secole, în oarecare măsură, pe planul al doilea, încă înaintea încercării lui Goethe de a educa poetul, îndemnîndu-l să urmeze legitatea creației naturii, deci cu mult înaintea realismului secolului al XIX-lea. Este cu atît mai remarcabil că ală-

turi de această schimbare se poate observa și una opusă ei. Tot mai mult i s-a interzis poetului să-și construiască poezia pe creația poetică a altuia. Și de astă dată trebuia să se ia totul direct din viață ; de aceea cădea sub bănuială de plagiat cel care dădea formă unui subiect prelucrat mai înainte de un altul. Tocmai timpului mai vechi, un timp al invenției nestingherite, preocupat nu de invenție, ci de descoperire, i s-a reproșat aceasta de către o epocă a descoperirii.

Istoria artelor plastice și a literaturii poate urmări de-a lungul secolelor modul cum preia un artist sau un poet ceea ce modelase înaintea lui deja un altul, și încearcă să creeze din nou. De cele mai multe ori o face deoarece crede că poate să imprime o turnură nouă materialului (Stoff) tratat de predecesorul său. Uneori nu-i reușește, și rămîne un simplu plagiat ; forța celui mai tînăr nu este destul de mare pentru a insufla viață nouă operei sale. Chiar și un creator mai slab poate să-și depășească însă într-un anumit sens modelul artistic, poate transmite materialul unuia mai mare într-o prelucrare care tocmai într-un punct important înseamnă ceva pentru acesta mai mare, servindu-i drept imbold pentru propria modelare a materialului preluat. Istoria artelor a demonstrat de mult felul cum au ajuns pe această cale la o serie îmbunătățită de reprezentări Zeus și Hera, Apollo și Athena, apoi Christos și Maria. Înseamnă o perfecționare a artei, chiar dacă în cursul acestei desfășurări există momente de ascensiune și de declin în ce privește valoarea artistică realizată.

Printre puținele tragedii ce ni s-au păstrat din epoca greacă clasică, se poate observa ceva asemănător. Euripide a reluat subiecte ce fuseseră deja tratate în tragedii de către Eschil și Sophocle. El a făcut-o cu conștiința că le poate da o nouă expresie. Posteritatea, dar chiar și contemporanii, puteau să polemizeze care dintre cei trei a dat cea mai valoroasă realizare artistică. Desigur că, supunînd prelucrării materialul tratat mai înainte, Euripide nu gîndea altfel decît o făcea, în evul mediu,

Scanned with OKEN Scanner

Gottfried von Strassburg. La începutul operei lui Gottfried (versurile 131 și urm.) figurează cuvintele pline de mîndrie :

Ich weiz wol, ir ist vil gewesen,
die von Tristande hânt gelesen ;
und ist ir doch niht vil gewesen,
die von im rehte haben gelesen. [14]

El credea că poate înțelege și interpreta mai bine decît alții povestea lui Tristan. De aceea, povestea din nou ceea ce povestiseră deja alții înaintea lui. Prefețele dramaturgilor clasici francezi la operele lor trădează, uneori cu o exactitate aproape pedantă, în ce anume punct nu fuseseră satisfăcuți de prelucrarea mai veche a aceluiași subiect, în ce punct eventual Euripide era insuficient și ce făceau ei pentru a realiza ceva mai bun.

Pentru Goethe, situația nu era esențial diferită, de îndată ce s-a decis să trateze un material de pildă din Euripide. Această atitudine s-a menținut pînă la Hebbel și după el, chiar dacă Hebbel nu făcea parte dintre dramaturgii care pornesc de la operele dramatice ale altora. Mult mai frecvent și mai conștient o făcea Grillparzer, mai frecvent chiar decît Schiller. Cît de puternic a resimțit începutul secolului al XIX-lea necesitatea ca, prin realizări îndrăznețe sau — cum spunea Goethe — forțate, să se depășească predecesorul artistic în tratarea acelorași subiecte, a dovedit-o Grabbe cînd a adus pe scenă într-o tragedie pe Don Juan și pe Faust împreună. Voia să-i depășească concomitent pe Goethe și pe Mozart.

În orice caz Lessing apucase un alt drum, după ce vreme îndelungată se străduise și el în proiectele sale să modeleze din nou materialele unor drame mai vechi. El a preluat de la predecesorii din vechea dramaturgie tot ce i se părea valoros din punctul de vedere al pro-

[14] Eu știu, mulți fură / Cei care citiră despre Tristan / Și totuși n-au fost mulți / Cei care au citit adevărata (poveste) despre el.

priei sale epoci și în primul rînd ce i se părea că ar corespunde sensibilității vremii lui, și aruncă vechiul veșmînt la o parte. Corespundea esenței iluminismului, care avea puțin respect pentru tradiția consacrată, să păstreze numai ceea ce se putea justifica în fața rațiunii secolului al XVIII-lea. Desigur nu trebuie să se conceapă acest procedeu al lui Lessing pur și simplu ca un exemplu de calcul născocit rațional. Dimpotrivă, s-a examinat doar pe sine însuși cînd un material modelat mai înainte devenise pentru el o trăire în sensul lui Dilthey, cînd în contactul cu acest material i s-a revelat un nou aspect al vieții. Se întreba dacă ceea ce făcea ca materialul să însemne pentru el ceva valoros omenește și poetic, era atît de strîns legat de mediul contemporan al materialului, încît din această cauză era nevoie să treacă și acest mediu în piesa proiectată. Cînd a recreat în *Miss Sara Sampson* materialul Medeei, cînd din amănuntele vechilor drame despre Virginius și Virginia a făcut să ia naștere *Emilia Galotti*, se pătrunsese de convingerea că trăsăturile cele mai importante ale vechilor materiale își păstrează forța tragică chiar desprinse de epoca lor.

Lessing a trăit — în sensul riguros al cuvîntului — particularitățile esențiale ale materialului vechilor tragedii, cu sentimentul vital al propriei sale epoci. Exact la fel i s-a întîmplat lui Hebbel cînd a creat *Judith*. Dar Hebbel își transplantă sentimentul vital și pe acel al epocii sale într-o lume din trecut. Lessing renunțase să atribuie trecutului ceva ce putea fi mai ușor simțit de propria sa epocă în vestmîntul prezentului. Pe el nu-l interesa să facă din distanța în timp încă un mijloc al efectului tragic. Fiu al unei epoci burgheze, el vroia să păstreze impresia că prelevă tragicul din realitatea cu nuanță burgheză a prezentului.

Conținutul spiritual al epocii se lăsa fără prea multă osteneală introdus în acest material actualizat. Totuși Lessing a acordat mai puțină importanță în *Miss Sara Sampson*, ceva mai multă însă în *Minna von Barnhelm*, mai deosebită apoi în *Emilia Galotti*, meșteșugurilor artistice

ale construcției dramatice, inspirate de cunoașterea matură a exigențelor scenei. Noul care îl avantajează față de predecesorii săi în același domeniu al materialului, rezidă în parte în plăsmuirea mai artistică.

Astfel de progrese ale modelării pure au fost valoroase în primul rînd pentru povestire, în mod cu totul deosebit pentru nuvelă, pînă pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Pe o lungă cale, în cursul secolelor, s-au utilizat de preferință mereu aceleași materiale, pentru a li se smulge ceva nou, printr-o artă nouă. La Boccaccio se vede ușor ce înseamnă pentru devenirea nuvelei arta perfecționată a povestirii ; dar nu numai la el, ci și la succesorii săi. Erich Auerbach spune în disertația sa *Despre tehnica nuvelei Renașterii timpurii în Italia și Franța* [15] lucruri noi și demne de remarcat cu privire la concepțiile diferite ale nuveliștilor ce repovestesc subiecte vechi.

Chiar și în *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten (Conversațiile emigranților germani)*, Goethe s-a mulțumit adesea cu materialele preluate și nu a adăugat nimic în plus decît amprenta artei sale. Ceea ce se povestește acolo despre mareșalul Bassompierre se leagă strîns de modelul francez, uneori atît de strîns încît sună ca o traducere liberă. Atît de puțină importanță acorda odinioară Goethe noutății materialului în nuvelă. Mai tîrziu, el a adoptat punctul de vedere care s-a impus tot mai mult în secolul al XIX-lea și s-a străduit să desprindă nuvela din corelația cu lumea materialelor tradiționale, cu modelări literare mai vechi. Felul cum, datorită unei astfel de evoluții a conceptului de nuvelă, pe la 1900, arta simplei modelări s-a văzut expusă reproșurilor de plagiat, a fost simțit și de Hofmannsthal, cînd a publicat, la rîndul său, o povestire despre mareșalul Bassompierre. Fu aouzat că voia să-și înșele cititorii și să le treacă o lucrare a lui Goethe drept creație

[15] *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*, Heidelberg, 1921.

proprie. Atacurile ce a trebuit să le îndure atunci din partea ziarelor nu constituie un bun certificat pentru gradul de cultură al epocii.

Hofmannstahl, dar de asemenea și Hauptmann, au contat de multe ori numai ca scenariști ai unor creații literare mai vechi, în care ei — la fel ca odinioară marea dramaturgie tragică a literaturii mondiale — au recreat total, ceea ce fusese modelat mai înainte poetic. Mulți nu s-au sfiit să vadă în *Elga* a lui Hauptmann, numai o încercare mai mult sau mai puțin fericită de a transcrie pentru scenă povestirea lui Grillparzer, *Das Kloster bei Sandomir (Mănăstirea de la Sendomir)*. Hofmannsthal, pentru a scăpa de reprosul plagiatului voalat, a fost destul de prudent să menționeze sursa materialului, și nu a trecut sub tăcere în titlul tragediei *Veneția salvată*, numele predecesorului său Thomas Otway ; deasemeni, l-a numit pe Richard Beer-Hofmann în titlul lucrării sale *Graf von Charolais (Contele de Charolais)*, *și* supraconștiincios, a numit chiar și *Verhängnisvolle Mitgift (Zestrea fatală)* a lui Philipp Massinger și Nathaniel Field, ceea ce pentru mulți a însemnat doar o recunoaștere a faptului că poetul nu se pricepe să creeze cu puteri proprii o dramă, ci că a fost nevoit să se sprijine pe alții, care stăpînesc cu mai mult succes scena. Cînd Hauptmann s-a străduit să recreeze și să-i dea o nouă viață Griseldei, Sărmanului Heinrich, lui Odisseu, cînd Hofmannsthal a făcut același lucru cu materialele antice din *Elektra* și *Ödipus*, iar Ernst Hardt cu Tristan în drama sa *Tantris der Narr (Tantris Smintitul)* și cu Gudruna într-o altă operă, au trebuit să-și apere pielea ca și cum ar fi fost uitată complet *Ifigenia* lui Goethe și corelația ei cu Euripide. Căci, bineînțeles, în această dispută nu este și nu era în discuție valoarea estetică a noilor creații ale unei tradiții poetice vechi, ci numai dreptul poetului de a modela din nou, cu mijloacele sale, ceea ce făcuse deja un altul înaintea lui, fie acesta chiar și unul, fără îndoială, mai mare.

Scanned with OKEN Scanner

Premisa acestui procedeu nejust era accepțiunea că poetul nu are voie să se inspire decît direct din viață. Epoca naturalismului susținea această credință, în toate domeniile literaturii ce implică acțiune, într-un mod mai intolerant decît oricare altă epocă mai veche. De aceea, datorită acestei credințe, au trebuit să sufere cel mai mult aceia care după naturalism apucară din nou pe calea de odinioară. Oglindirea vieții era lozinca dominantă. Invenția putea, în cazul cel mai bun, să ordoneze puțin altfel trăsăturile vieții, de fapt să le pună doar într-o lumină mai intensă, deci — după expresia Charlottei Bühler — să le potențeze. Hauptmann însuși a procedat astfel, cînd a creat primele opere, de pildă *Einsame Menschen (Oamenii izolați).* Oglindirea vieții exista de mult în creația poetică a literaturii mondiale. Uneori ea crease lucruri extraordinare în epoci care permiteau bucuros poetului invenția sau perfecționarea materialelor modelate poetic. Astfel, în secolul al XVII-lea, *Simplizissimus* al lui Grimmelshausen depășește, datorită strînsei legături cu o viață bogată și trăită intens, cu mult, tot ce se scrisese în mediul său ca literatură narativă, dar și dramatică. Această apreciere a lui *Simplizissimus* ar trebui să fie atribuită de fapt nu numai unei epoci a realismului, ea se poate menține și într-o lume cu mentalitate opusă. Alta era situația cînd povestitorilor și dramaturgilor li s-a pretins din principiu oglindirea vieții. Aceasta nu s-a întîmplat pentru întîia dată în secolul al XIX-lea, de cînd s-a tins conștient spre un realism în devenire. Fenomenul se putea observa deja din epoca orientării spre lumea burgheză, care s-a produs în Europa pe la 1700. Pentru Georg von Lukács, îmburghezirea înseamnă totodată distrugerea sau cel puțin o slăbire a artei veritabile. Aici nu se va spune încă nici un cuvînt din acest punct de vedere, despre dezavantajele rezultate pentru literatura narativă, ca și pentru cea dramatică, din principiul oglindirii posibile a vieții. Aceste pericole trebuie să le recunoască chiar și cine nu face — ca Lukács — reproșuri aproape întregii literaturi ce

a urmat după îmburghezire, deci și clasicismului nostru, că distruge stilul riguros al artei veritabile [16].

Literatura îmburghezită — în primul rînd drama burgheză și romanul familial din cercurile burgheze — pornește de la englezii George Lille și Samuel Richardson. Era necesar ca în Anglia, unde burghezia și-a creat mai întîi drum în viață și în politică, să se impună și în literatură, și în general în artă, viața burghezului, contra tematicelor tradiționale din cultura feudală. Materialele (tematice) burgheze puteau fi luate în primul rînd din viață ; totuși, acestei literaturi noi, apropiate de viață, i s-au păstrat încă, deocamdată, și drepturile inventivității. Abia mergînd pe calea ce ducea direct la *Werther* și la *Wilhelm Meister's Lehrjahre, (Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister),* de pildă în *Agathon* al lui Wieland, romanul s-a apropiat și mai fără rezerve de viață, mai cu seamă de viața creatorului său, renunțînd tot mai mult la invenție.

Invenția încearcă să plăsmuiască ceva asemănător vieții în drama lui Diderot. Este important că bărbatul care a transplantat drama burgheză în Franța, spre deosebire de Lessing, care o transpunea în același timp în Germania, s-a sprijinit pe bazele solide ale materialelor antice și ale tragicului lor. Totuși după Lessing, drama burgheză germană renunță la această prudență. Materialul a devenit acum și în Germania, un amestec de descoperire, provenită din viață, și de invenție. Viața a căpătat din nou prioritate abia în vecinătatea lui Goethe. *Clavigo* este preluată mai nemijlocit din viață decît dramele burgheze ale lui Diderot și ale urmașilor săi. Înrudite cu ea sînt și încercările celorlalți reprezentanți ai mișcării *Sturm und Drang.*

În domeniul romanului și al dramei, refuzarea materialelor (Stoff) vechi, tradiționale, mereu remodelate poetic, a dus curînd la o serie de trăsături fixe. Aceste creații literare, mai mult sau mai puțin inventate sau luate din

[16] Cf. *Vom Geistesleben*, ed. 2, pp. 130 urm.

Scanned with OKEN Scanner

viață, au cîștigat curînd o asemănare evidentă în figurile lor, în poziția lor reciprocă, în cursul întregii opere. O astfel de asemănare rămîne pînă în zilele noastre caracteristică tuturor creațiilor artistice narative și dramatice ce se abat principial de la materialele tradiționale vechi. Ceea ce s-a remarcat de către Charlotte Bühler la romanele de senzație și polițiste inventate, constrîngerea care-l face pe povestitor să recurgă în mod repetat la trucurile folosite, domină și pe culmile creației poetice care — abătîndu-se de la vechiul uz — s-a îndreptat, după exemplul lui Goethe, de la invenție, spre descoperirea fenomenelor vieții.

Nici Lessing nu a scăpat de primejdia de a se repeta. Materialul tematic al *Medeei* îl avusese el însuși la îndemînă în prelucrarea lui Corneille. Așa cum Corneille îl situează pe Iason între Medeea și Creuza, la fel și Lessing așeza pe Mellefent al său între Marwood și Sara. Bărbatul între două femei (cum se numește de preferință această temă) a devenit un subiect favorit al tragediei îmburghezite. Și a rămas pînă astăzi. Revine și nuanțarea reciprocă a femeilor : femeia care știe ce vrea, acționează cumpănit, și femeia blîndă, mai nesigură, mai slabă, mai înclinată spre amabilitate. Cînd, la apogeul artei sale, Lessing a integrat pe Orsina în *Emilia Galotti*[17], a reluat din nou numai ceea ce realizase el însuși în *Miss Sara Sampson*. Inventa, și de aceea s-a lăsat împins și el pe un drum pe care mai mersese odată. Mai e nevoie să se spună aici cîți scriitori pînă la Ibsen și Hauptmann și cei care le-au urmat, au fost îndemnați, ca printr-o cerință irezistibilă, să meargă pe același drum ?

Nu numai în dramă, ci și în roman. Romanul, tinzînd tot mai mult să devină forma propriu-zisă a oglindirii literare a vieții, s-a relevat prin aceasta drept favoritul secolului al XIX-lea, devenind însă în general șablonard,

[17] S-a făcut din motive de arhitectură dramatică ; cf. în special demonstrația lui Wolfgang Martini în *Ilbergs Jahrbücher*, 45, pp. 341, urm.

datorită revenirii forțate a acelorași trăsături. În acest context, *Wilhelm Meister's Lehrjahre* are însemnătate și din alt punct de vedere. Acest roman conține tipuri de oameni și de acțiuni, care, cu modificări uneori foarte mici, revin în majoritatea romanelor secolului al XIX-lea, ba chiar și a celor de după 1900, pînă în prezentul cel mai apropiat.

În mod deosebit, acestea revin în romanele ce prezintă devenirea unui om, încercarea acestuia de a găsi o poziție în fața vieții. Iar în sfera acestor romane, ele revin cel mai frecvent atunci cînd scriitorul își înfățișează propriul său destin. Unul din cazurile cele mai caracteristice în această privință este *Der Grüne Heinrich (Heinrich cel verde).*

Nici de astă dată chestiunea pregătirii materialului nu o vom lega de încercarea de a identifica influențele. În mod intenționat, eu nu am folosit pînă acum expresia influență, în această discuție despre problema materialului (Stoff). Nici în sensul cel mai curent al cuvîntului nu poate fi vorba de o influență acolo unde un autor autentic preia în mod conștient un material pe care un alt autor îl redase deja într-un fel într-o operă artistică. Căci de la bun început el își propune, în acest caz, tocmai să-și depășească predecesorul, să modeleze în altfel materialul. Influența s-ar putea observa numai acolo unde, în pofida voinței de a-i da o formă fundamental nouă, s-ar găsi trăsături ce-i sînt proprii numai modelului. Acesta este însă cazul tocmai cu operele de după *Lehrjahre (Anii de ucenicie).* Autorii ce voiau să exprime numai ceea ce era al lor, în primul rînd propria lor trăire, rămăseseră cu toate acestea atît de atașați de *Lehrjahre,* încît au ajuns să fie bănuiți de plagiat, mult mai pe drept decît remodelatorii mai sus menționați ai materialelor tradiționale vechi. Dovadă cea mai semnificativă este *Florentin* al Dorotheei Veit. Dar au ajuns în situații similare și alți romantici. Prima versiune a lui *Der grüne Heinrich* se apropie uneori foarte mult de această primejdie.

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, Goethe a dat romanticilor și urmașilor lor mai apropiați, de trei ori cîte un model, pe care aceștia l-au imitat bucuros și aproape prea zelos. În *Lehrjahre*, în basmul din *Conversațiile unor emigranți germani*, în cîntecul de tip popular *Acolo sus pe munte, acolo stau de mii de ori...* În ritmul și versiunile acestui lied romanticii evoluează atît de frecvent, pînă la Mörike și încă după aceea, încît uneori ai impresia că ar vrea să insereze în cîntecele lor, citate din Schäfers Klageslied, *Cîntecul de jale al păstorului*. În schimb, basmul era doar un pretext pentru numeroase basme romantice cu caracter vizibil simbolic. În realitate, aceste basme romantice erau totuși foarte străine de modelul lor inițial. Novalis însuși, care aprecia neobișnuit de mult basmul lui Goethe și căuta în mod intenționat să aprofundeze stilul acestuia, dădu în basmul despre Hyazinth și Rosenblütchen ceva principial diferit și ceva și mai îndepărtat, în basmul *Ofterdingen*. Jocul ușor de culori și imagini al lui Goethe, aproape unic în felul său și cu un sens profund, nu putea fi atins într-un mod asemănător de către un altul. Novalis însuși n-a putut crea decît un basm mai încărcat de idei. Numai prin ceea ce au oferit din belșug *Lehrjahre* autorilor de romane ai romantismului, ca și acelora de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, li s-a relevat și povestitorilor romantici de basme, ideea că Goethe folosea pentru roman ca și pentru basme, mai multe trăsături indispensabile, că diferitele modulări ale acestor specii literare trebuiau realizate și pe viitor așa cum făcuse Goethe, dar nu fiindcă își aveau originea la Goethe, ci deoarece țineau de esența romanului sau a basmului.

Într-un anumit sens avea dreptate cel ce susținea această părere; căci și Goethe inclusese mai mult sau mai puțin conștient în *Lehrjahre*, ceea ce găsise el însuși ca o veche zestre a bildung-romanului. Fără să-și dea seama, păstrase și ceea ce fusese de mult exprimat în creațiile literare, pe care el nu le cunoștea, atunci cînd în centru stătea un om ce-și căuta rostul vieții și

îl găsea după multe căutări, sau, așa cum a arătat de curînd Albrecht Schäffer, în romanul său *Helianth* [18]: un om al cărui destin era „cunoașterea și conștiința unei determinări, căutarea drumului, aspirația spre mîntuire", deci, modelarea vieții, mîntuirea propriului eu și a lumii haotice în destinul format, în forma pură". Schäffer menționează ambele opere ce tindeau, încă înaintea lui Goethe, în mod mai hotărît în această direcție: *Parzival* al lui Wolfram și *Simplizissimus* al lui Grimmelshausen. El a înșirat ceea ce îi urmase lui Wilhelm Meister pînă la *Michael Unger* al Richardei Huch; firește că și *Helianth* face parte dintre ele. Pentru Schäffer, Parzival este prototipul (el însuși spune: forma interioară) acestui om ce revine mereu. Schäffer știe foarte bine că Wolfram preluase tema sa din literatura franceză. Totuși, el revendică oamenii de tipul lui Parzival la fel ca și prototipul lor pentru Germania, și nu-i poate găsi nici la francezi, nici la englezi și nici la ruși. În această privință, discuția rămîne deschisă. Este însă adevărat că Goethe a preluat un material care fusese de mult apreciat de către poeții germani, în timp ce el voia mai ales să pună o oglindă artistică în fața propriei sale deveniri. Parzival și Simplizissimus urmăriseră deja tendințe false și se convertiră la adevărata artă a vieții, suferiră un naufragiu pe acest drum și se salvară din nou, pe teren solid. Goethe nu era de loc primul din secolul al XVIII-lea care se întorsese la acest material. Îl reluase *Agathon* al lui Wieland; *Ardinghelle* al lui Heinse anticipase cîte ceva; alături de Goethe, Jean Paul a rămas în contact permanent cu acest material.

O comparație a tuturor acestor povestiri despre oameni de felul lui Parzival, demonstrează numaidecît concordanța ce mai există încă între acțiuni și situații izolate, nu numai pe plan general. Ar fi o osteneală zadarnică să vrei să descoperi influențe în acest context. Ca printr-o constrîngere, toți acești poeți, și de asemenea și Goethe,

[18] Leipzig, 1920, 3, 751

au fost împinși spre momente ce revin tipic în viața oricărui om în devenire. O aventură sau chiar mai multe, puternic nuanțate senzual pînă la „Iuditha la baie“ a lui Keller (în prima versiune a lui *Der grüne Heinrich*) și încă mult mai tîrziu, țin de trăsăturile aproape inerente ale moștenirii lui Wilhelm Meister. Aceasta nu este însă pur și simplu nou nici în *Lehrjahre ;* apare firește și în Simplizissimus. Goethe statornicea prin astfel de întîmplări numai uzuri ce erau greu de evitat ; după el, acestea au fost înțelese ca forme de expresie necesare ale Bildungsroman-ului, ale romanului în general. Și cu ele au trăit același destin și trăsăturile lui *Lehrjahre* care formează în mai mare măsură proprietatea autentică a lui Goethe. Așa deveniseră și figurile de tipul Mignon componente statornice ale urmașilor lui Wilheln Meister.

Lehrjahre prezintă la început un om trecut de prima tinerețe. Revenind, povestește apoi despre copilăria sa. În prima versiune nu există încă o povestire intercalată și retrospectivă a începuturilor eroului, versiunea inițială începe biografic, cu începuturile vieții lui Wilhelm Meister. *Lehrjahre* au făcut din relatarea retrospectivă o formă de expresie considerată inevitabilă a Bildungsromanului. Prima versiune a lui *Der grüne Heinrich (Heinrich cel verde)* își mai păstra încă, datorită acestei credințe, structura disproporționată. Dar în *Agathon,* ba chiar și acolo unde poezia antică timpurie relatează despre cursul vieții unui om, despre tendințele false și convertirea finală spre o viață stabilă, în *Odiseea,* domină același procedeu artistic. Firește, lunga relatare a lui Odiseu fascinează destul de tare pe feaci, ca să nu adoarmă, ca Marianne în timpul povestirii lui Wilhelm Meister. Și în jurul lui Wilhelm Meister adorm ascultătoarele, cînd eroul povestește despre copilăria sa.

Goethe a determinat valorificarea acestei particularități a formei în romane, dar și povestirea lui Seldwyler despre Schmoller Pankraz.

Scanned with OKEN Scanner

Otto Selz [19] vorbește de „actualizarea rutinară a mijloacelor", cînd se întrebuințează din nou metodele de soluționare ce fuseseră folosite o dată sau de mai multe ori. Coordonarea scopului și mijloacelor s-ar baza în acest caz pe o aplicare a mijloacelor, înaintea stabilirii scopului. El contestă că în creația artistică, științifică sau inventivă acest mod de a repune în acțiune mijloacele existente ar privi numai operațiunile auxiliare tehnice subordonate. Chiar și întrebuințarea unei anumite forme artistice o enumără printre acestea. „Poetul care modelează un material dintr-o dramă, compozitorul care alege forma riguroasă a sonatei își însușesc prin aceasta, mijloace de expresie complexe ce nu pot fi definite decît sumar, a căror apariție se bazează pe o dezvoltare de secole". Astfel de „actualizare rutinară a mijloacelor" rezultă și acolo unde poetul „inventează", unde însă tocmai prin intenția de a inventa se vede constrîns să reia unele amănunte pe care un altul le valorificase deja în sfera posibilităților inventive înrudite. Nu doar exclusiv trăsăturile mari și importante ale operei de artă, ce se numește dramă sau roman, nu, ci o întreagă serie de trăsături secundare aproape întîmplătoare, tot felul de mijloace posibile, mari și mici, ce dau viață obiectului, trec de la un autor și o operă mai departe, la alți autori și alte opere, deoarece ele cîștigă aparența că în ele rezidă esența modului de expresie artistică ce trebuie realizată.

Dar în cazurile pe care le menționez nu este vorba, de pildă, de necesitatea unei stilizări riguroase. Important este că tocmai în domeniul exercitării libere a artei se pot observa tradiții atît de frecvent aplicate. Cînd Axel Olrik [20] vrea să identifice legi epice în poezia populară,

---

[19] În *Zur Psychologie des produktiven Denkens und des Irrtums (Pentru o psihologie a gîndirii productive și a erorii)*, Bonn, 1922, pp. 679 urm.

[20] În *Daske Studier (Studii daneze)* 1908, p. 69 urm., din *Zeitschrift für deutsches Altertum (Revista pentru antichitatea germană)*, 51, pp. 1 urm.

consideră ca o dovadă a condiționării formale, concordanța în finalul liniștitor, trinitatea, opoziția dintre persoane, unitatea acțiunii, așa cum ele nu există, bineînțeles, în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*. Desigur, Olrik nu vede într-o astfel de concordanță un rezultat al rutinei.

Dar în argumetațiile mele a fost depășită de mult sfera materialului tematic și a reluării lui. Au fost deja incluse numeroase trăsături ale creației artistice care depășesc domeniul exclusiv al materialului. Descoperirea și invenția pot fi și separate, firește, acolo unde este vorba nu de material, ci de forma acestuia. Astfel procedează și Charlotte Bühler în a doua parte a lucrării sale. Ea produce dovezi pentru condițiile plăsmuirii poetice, cînd aceasta se lasă purtată, hoinărind liberă, de clipă și de întîmplare și cînd, descoperind, vrea să lase ca acțiunile comunicate să apară drept cauză și efect. Poate că dintr-un alt punct de vedere s-ar putea vedea mai ușor ceea ce este decisiv. Dacă se concepe descoperirea ca preluare a ceea ce este dat, iar invenția ca depășirea a ceea ce este dat, atunci poetului îi rămîne, chiar dacă el preia eventual un material dat, deplina libertate a invenției în toate mijloacele expresiei, în special a expresiei verbale. Noul și propriul în creații poetice ca *Elga* sau *Elektra* constă în mod neîndoielnic în cuvînt. Acolo totul este altfel spus decît în modelele respective. Sau constituie cel puțin o excepție remarcabilă dacă în creația poetică a lui Hofmannsthal revine „Paison ei stheneis diplen“ a lui Sophocle ca un și mai puternic „loveşte încă odată“. Aici, ca și acolo, este clipa potențării maxime a izbucnirii urii Elektrei.

Este ceva ieșit din comun, cînd un poet, care poate pretinde acest nume, se străduiește să depășească într-un sens oarecare, printr-o nouă modelare a materialului, opera unui alt poet. Cuvintele lui Goethe către Eckermann din 18 ianuarie 1825, justifică și o astfel de îndrăzneală. Goethe se crede îndreptățit să-l lase pe Mephisto să cînte un cîntec de Shakespeare. Dintr-o operă a lui Shake-

Scanned with OKEN Scanner

speare, Goethe scoate o parte în forma textuală ce fusese aleasă de către Shakespeare, și, foarte puțin modificată, este inclusă în opera lui Goethe. Apare ca citată, analog diferitelor versuri ale poeziilor ce stau în tradiția *Cîntecului de jale a păstorului*. Astfel de temerități obțin justificarea artistică numai dacă ceea ce s-a preluat se include fără fisuri în ansamblul poeziei. Compozitorul practică aceasta mai frecvent decît poetul. Un caz dintre multe altele îl vom menționa aci, referindu-ne la gama din Amin-ul din liturghia saxonă și la utilizarea ei în *Parsifal* al lui Wagner. Richard Strauss recurge deosebit de frecvent la astfel de citate, în primul rînd cu intenția de a parodia. Dar tot ce ține de parodii face parte dintr-un domeniu străin problematicii noastre. Satira trădează intenționat ceea ce servește ca punct de atac. Cuvintele lui Goethe către Eckerman nu vizează o referire atît de evidentă la un model. Cele menționate de Goethe constituie un citat camunflat.

Poetul face mai bucuros contrariul. Noul cu care contribuie el la materialul preluat, constă în expresia verbală. Un frumos exemplu este citat și lămurit de către Ermatinger[2]. *Versurile lui* Lecomte de Lisle din *La source (Izvorul)* și sonetul lui Hérédia *Le bain des Nymphes (Scăldatul nimfelor)* au ambele ca obiect pe satirul care pîndește nimfele la baie. Hérédia tinde spre o plasticitate și densitate mai mare a expresiei. „Unde Lecomte de Lisle utilizează negări retorice, pentru a exprima liniștea și singurătatea din interiorul pădurii și puritatea imaculată a nimfei izvorului..., acolo Hérédia schițează un interior de pădure fermecător, cu nimfe antrenate în joc, iar în locul platitudinii moralizatoare cu care își încheie Lecomte de Lisle poezia sa, el rezumă pictural contrastul în imaginea despre corbul și lebedele lui Kaystros". Ce e drept Ermatinger vede într-o astfel de rafinare artistică a expresiei, numai un bricolaj artizanal. Asta înseamnă să judeci foarte german și lovește mortal cu cele două poezii o mulțime de alte poezii antice și noi.

[21] *Op. cit.*, pp. 167 urm.

Scanned with OKEN Scanner

Ermatinger apreciază o nouă plăsmuire a materialului preluat numai dacă „dinamica ideilor unei personalități de altă factură“ îi conferă o însufleţire nouă. Deci, pentru el numai un conţinut nou, nu o formă nouă justifică preluarea şi prefacerea materialelor tradiţionale vechi. Unei astfel de pretenţii îi face faţă Verhaeren cînd dă o formă nouă, după Heredia, mitului Andromedei [22]. Şi mai puţin ar putea concepe Ermatinger simpla schimbare în expresia verbală, ca o raţiune suficientă, ca o justificare artistică. Ceea ce susţine el în comparaţia dintre cele două poezii depăşeşte deja expresia verbală. Chiar şi înlăturarea unei platitudini morale este pentru el numai un bricolaj artizanal, ca şi cum Conrad Ferdinand Meyer n-ar fi supus mereu la o astfel de prelucrare propriile sale poezii.

Noua expresie ce capătă un material vechi trecînd de la un poet la altul, nu se limitează pur şi simplu la cuvînt. Şi este mai mult decît o transpunere în dialog dramatic a acţiunilor povestite, sau în mare parte rar povestite, ceea ce diferenţiază ca expresie nouă, obţinută, drama lui Hauptmann, de *Mănăstirea de la Sendomir* a lui Grillparzer. Dar atît în sens restrîns cît şi în sens mai larg, capătă o pondere deosebită din punct de vedere artistic orice plăsmuire nouă a expresiei.

Unul care fără îndoială acorda mare importanţă expresiei independente în orice sens al cuvîntului, Richard Dehmel, pretindea, într-o scrisoare către Gustav Falke, din 17 ianuarie 1892 [23], ca poetul să cerceteze ceea ce este sau nu nou şi caracteristic la alţii. Numai în acest fel ar putea ajunge să stăpînească mijloacele de expresie şi, prin aceasta ar ajunge la forme de exprimare noi şi proprii. Tînărul artist trebuie să recunoască ce, unde, cum şi în ce măsură a învăţat din tehnica maeştrilor

[22] Cf. H. Heiss, *Zeitschrift für französichen und englischen Unterricht (Revista pentru învăţămîntul francez şi englez)*, 21, pp. 89 urm, pp. 168 urm.

[23] *Ausgewählte Bricfe aus den Jahren 1883 bis 1902 (Scrisori selecţionate din anul 1883 pînă în anul 1902)*, Berlin, 1922, pp. 80 urm.

Scanned with OKEN Scanner

consacrați. Învață astfel de la cei care au ajuns la o formă proprie, cum să-și realizeze propria individualitate. „Goethe întreaga lui viață a preluat și prelucrat sugestii străine, și-a însușit particularități străine! Poate că tocmai această receptivitate mereu proaspătă a fost o condiție firească a măreției lui. Dar, trebuie să existe aci tocmai privirea sigură de sine, conștiința împrumutului și însușirii...“ După tot ce a spus Goethe despre aceste lucruri, exigența lui Dehmel nu poate fi concepută numai ca pretenția unilaterală a unui poet care sublinia mereu cîte elemente conștiente există și trebuie să existe în creația artistului. Goethe n-ar fi judecat altfel decît o face Dehmel în scrisoarea către Falke. Această scrisoare confirmă în mod destul de lămurit că în expresia individuală rezidă și ultima justificare pentru ultilizarea materialelor de mult plăsmuite. Cu aceasta mă întorc la punctul de plecare și pot, acum, după ce s-a spus destul despre însemnătatea materialului (Stoff) pentru literatură, să repet de asemenea că el înseamnă prea puțin pentru ea.

De îndată ce este vorba de expresie, se trece de la domeniul materialului mai departe la domeniul plăsmuirii. Trebuia observat tocmai că sfera conceptului de expresie cuprinde mai mult decît numai cuvîntul și posibilitățile sale. Nu e ușor de circumscris această sferă. Deoarece aici este vorba în primul rînd de distincții precise, trebuie numaidecît definite mai îndeaproape conceptele de conținut și formă, care tocmai trebuiseră să fie valorificate în discuția despre judecata lui Ermatinger cu privire la cele două poezii franceze, devenind în același timp pentru unii ceva înșelător și nesigur.

Scanned with OKEN Scanner

FORMA

A. Definirea conceptului

Dacă ar trebui să se calculeze în ce constă contribuția artistului la opera de artă, n-ar fi suficient să se scadă materialul (Stoff) din întregul operei artistice. Chiar și materialul ce trece nemodificat în opera artistică poate avea eventual o mare însemnătate pentru ea. Alegerea unui material existent are incontestabil importanță. Artistul participă la ea „descoperind". Elaborează însă deplin cînd „inventează" el materialul. De la materialul luat ca atare, el purcede apoi mai departe, la creație. Această creație privește fie conținutul spiritual, fie potrivirea aspectului exterior al operei de artă.

Atît una cît și cealaltă operație se numește de mult — le numea de pildă și Plotin — formare, modelare. Forma operei de artă este, în acest caz, în egală măsură elementul spiritual ce-l insuflă artistul operei sale, ca și tot ceea ce, modelat de mîna sa, condiționează aspectul exterior al operei de artă.

De aceea, eu evit cuvîntul „formă" (Form). Cuvintele formă (Gestalt=formă plăsmuită) și conținut (Gehalt) îmi par a exprima mai bine și mai pur ceea ce trebuie spus și ceea ce trebuie separat. Totuși, pentru a nu fi greșit înțeles la rîndul meu și pentru a nu produce în loc de lămurire doar confuzie, voi arăta în mod mai exact în ce sens sînt folosite de mine ambele concepte. N-am intenția de a converti pe toată lumea la cuvintele pentru care am optat eu. Scopul meu este numai un înțeles complet clar.

Consider că ține de conținutul unei creații literare tot ce cuprinde sau determină ea ca voință, cunoaștere, simțire.

Scanned with OKEN Scanner

Forma în creația literară este tot ceea ce acționează asupra sensului exterior sau interior, ceea ce se adresează urechii sau ochiului sau ce evocă reprezentări auditive ori vizuale.

În scopul de a reda conținutul, literatura se poate servi de expresia verbală conceptuală, deci de mijloacele de exprimare ale științei. Literatura nu se distinge însă de știință atîta timp cît se limitează la cuvinte conceptuale. Devine artă numai cînd — și în măsura în care — își prezintă conținuturile de cunoaștere, voință, simțire într-un mod eficace senzorial, cînd transpune aceste conținuturi în formă.

Celelalte arte ne pot face accesibile astfel de conținuturi, conținutul în general, numai prin efectul asupra simțurilor, deci prin forma lor. De aceea, ele nu sînt expuse primejdiei, asemeni literaturii, de a voi să facă artă, și să ofere în realitate numai știință. „Limbajul artei", cum îl numeau romanticii germani [1], este învecinat expresiei verbale conceptuale numai în literatură ; în oricare dintre celelalte arte se vorbește din capul locului exclusiv despre forma plăsmuită (Gestalt). În adevăr, dacă literatura ar vrea să vorbească un limbaj artistic pur, ar trebui să renunțe la conceptul din cuvînt și să caute să opereze numai prin formă.

Literatura lucrează totdeauna cu ambele mijloace, cu expresiile verbale conceptuale și cu puterea sensibilă a cuvîntului. Prin ambele mijloace ne face accesibile conținuturile sale spirituale, ne face accesibil conținutul. Conținutul în literatură se exprimă astfel pe ambele căi. Întîi prin limbajul noțiunilor, în al doilea rînd prin formă, prin acțiune asupra simțurilor. Forma artistică de comunicare a conținutului este numai cea de a doua cale.

Ceea ce se prezintă din conținut prin cuvinte conceptuale o poate înțelege rațiunea și se poate transpune în concepte. Forma și conținutul, sugerat prin formă, pot fi

[1] Cf. *Vom Geistesleben*, ed. II, pp. 262 urm.

numai trăite. Modul de comunicare artistică propriu-zisă a conținutului depășește orice înțelegere exclusiv rațională.

Dar prin aceste ultime observații eu pătrund în dificilul domeniu al relațiilor reciproce dintre conținut și formă. Trebuie să se pătrundă în acest domeniu de îndată ce se constată în ce măsură poate fi făcută accesibilă rațiunii forma, acest ceva ce nu poate fi decît trăit. Deocamdată observăm doar că toate așa-numitele elemente psihologice, pentru mulți obiectul propriu-zis al artei, în special al literaturii, rămîn incluse în sfera conținutului, în măsura în care pot fi integrate într-o operă de artă. Psihologia apare în literatură de cele mai multe ori cu date despre activitatea psihică, aparține deci domeniului cunoașterii. Cunoașterii i se poate supune de asemenea și domeniul voinței și al deciziilor morale, apoi viața sentimentală. Pe lîngă aceasta, literatura mai poate determina nemijlocit (fără intermediul unei psihologii interpretative pe baza cunoașterii) procese voliționale și decizii ale voinței, ca și sentimente.

S-a arătat deja mai sus [2] în ce măsură unele opere literare oglindesc mai ales cunoștințe, celelalte avînd un contact mai strîns cu voința. Goethe vizează mult mai frecvent cunoașterea, reoglindirea lumii, decît decizii morale. *Faust* devine, pe măsură ce progresează lucrarea, tot mai mult o operă de artă a viziunii despre lume, deși omul, care se străduiește mereu năzuind, îndeplinește o misiune morală a vieții. Trăind în intimitatea sa ceea ce îi revine întregii omeniri, Faust se impune ca receptor, iar nu ca determinant al lumii, dovedind că Goethe își lua conținutul creațiilor sale literare mai mult din sfera cunoașterii decît din acea a concepției morale.

După definiția mea a conceptului, conținutului i se atribuie ceea ce se consideră esențialul în creația artistică, în orice caz în cea poetică, nu exclusiv numai de către esteticienii conținutului. Cel care a pronunțat

[2] Walzel, Oskar, *Gehalt und Gestalt*, pp. 92 urm.

cuvîntul că un artist este un al doilea Prometeu și creează oameni, asemeni zeilor [3], s-a gîndit în primul rînd la procesele intime ale sufletului pe care artistul le insuflă creaturilor sale. O expresie folosită cu predilecție de către Schiller, cînd vrea să definească esența artei poetice, se referea de asemenea la conținut, și anume în măsura în care conținutul cuprinde elemente ale cunoașterii, o definiție a voinței, un sentiment. La începutul articolului despre poeții sentimentali, Schiller concepe ca misiune a poeziei : de a da omenirii expresia ei cît mai desăvîrșită posibil. În măsura în care această misiune este soluționată de literatură prin oamenii pe care îi creează, definiția noțiunii date de Schiller se referă aproape exclusiv la viața interioară a acestor oameni. Înțelegînd în acest fel scopul literaturii, Schiller s-a gîndit probabil cel mai puțin la modul în care ei vor apare simțurilor noastre. Se dovedește din nou și aci, cît de insuficient este pentru scopurile mele cuvîntul expresie (Ausdruck).

Shaftesbury ocupă un loc important printre esteticienii care văd în poet un al doilea Prometeu. El se numără de asemenea și printre întemeietorii conceptului de „formă interioară“ [4]. S-a reprodus deja fraza pe care o scrisese el odată cu privire la acest concept : „unde este dat în mod cert un caracter adevărat, iar forma interioară este reprezentată corect și exact, acolo forma exterioară trebuie în mod necesar să i se adapteze ei“. Deși articolul care conține această părere a lui Shaftesbury aduce lucruri deosebit de valoroase cu privire la condițiile formei artistice, din fraza citată s-ar putea trage concluzia că Shaftesbury acordă întreaga pondere intuirii juste a caracterului, deci unei realizări ce aparține conținutului, iar plăsmuirea o consideră ca o consecință necesară a înțelegerii juste a caracterului, deci ca o prezentare justă a conținutului, încît pentru el plăsmuirea nu înseamnă nimic alături de acesta. Astfel, însuși conceptul de

[3] *Op. cit.*, p. 160 ; în acest volum, p. 46.
[4] *Op. cit.*, p. 158 ; în acest volum, p. 50.

formă interioară poate fi înghesuit în domeniul conținutului. E ceea ce se întîmplă de fapt de repetate ori.

Ne aflăm din nou în fața celor doi poli ai contemplării artei, despre care s-a vorbit mai sus [5]. Se pune din nou întrebarea dacă, alături de un conținut care are o sferă atît de mare, cum o pretind eu, mai rămîne ceva pentru formă, care să merite să fie cercetat ca ceva de valoare egală.

B. Importanța formei în antichitate și la popoarele romanice

S-a și făcut dovada cum și de ce se ocupă fără plăcere estetica germană de forma operei de artă, recunoscînd cu neplăcere în ea valoarea consistentă. Premisa este teama de o modelare care forțează chiar și conținuturi contradictorii în una și aceeași formă de mult găsită, integrînd aceste conținuturi și elementele cele mai personale ce le sînt caracteristice, într-o formă supraindividuală, deci impersonală. Tocmai fiindcă vreau să demonstrez însemnătatea formei și acolo unde domină o intenție exact opusă, unde, în sensul german, elementul personal *obține o formă* personală, trebuie să purced pe calea dificilă a descoperirii caracteristicilor formei care nu înseamnă ceva general valabil, ci dăruiesc fiecărui conținut forma sa specială.

Motivul cel mai important pentru stăruința mea este superstiția că lipsa de formă ar domina peste tot unde nu se respectă determinările proporționale riguroase ale plăsmuirii supraindividuale. Este în adevăr soarta artistului german autentic să creeze exclusiv opere lipsite de formă ?

Trebuie să disting trei moduri de plăsmuire artistică. Primul mod aparține așa numiților artiști ai formei, este

[5] *Op. cit.*, p. 164, în acest volum, p. 59.

expresia unei estetici unilaterale a formei. Ea cuprinde orice plăsmuire după o lege valabilă odată pentru totdeauna. Polul opus al ei este lipsa de formă, este renunțarea totală la orice legitate a plăsmuirii, e negarea principială a formei. Între ambele moduri, între aceste contradicții polare, se situează un mod de plăsmuire ce nu se leagă de o lege exterioară, ci caută o legitate interioară. Omului pur rațional i-ar putea apare simpla acceptare a unui astfel de mod de plăsmuire, ca o estetică mistică. Și tocmai de aceea, el trebuie discutat și justificat cu grijă. Contează doar, în general, să se cunoască creația germană și să se facă înțeleasă esența ei.

Întrebarea — al cărei răspuns este scopul meu final — privind raportul interior dintre conținut și formă, acțiunea conținutului asupra formei, se face mai urgent simțită în modul intermediar. Tocmai fiindcă din punctul de vedere al acestui mod se afirmă că forma e numai aspectul exterior al conținutului, trebuie să se spună deslușit ce însemna acest „numai", cît de mult conține el, de cîtă muncă artistică este nevoie pentru a realiza cu adevărat acest „numai". Cine nu poate să-l realizeze, decade iremediabil în lipsa de formă. Pe de altă parte, firește, corelația internă dintre conținut și formă poate fi sesizată mai ușor și mai sigur acolo, unde, voit, forma e realizată numai ca aspect exterior al conținutului.

Mai trebuie să se spună acum încă odată că estetica conținutului, cînd face un principiu din a recunoaște în formă numai aspectul exterior al conținutului, deschide totodată larg porțile lipsei de formă ? Ea subestimează corelația ce mai persistă încă între conținut și formă acolo unde i se recunoaște formei un drept propriu, ba chiar și acolo, unde se utilizează aceeași plăsmuire pentru conținutul cel mai divers. Nu este un lucru cunoscut faptul că poeții altor popoare, dar de asemenea și germani, care lucrează cu forme ce există odată pentru totdeauna, dau fiecăreia dintre aceste forme un anumit fel de conținut ? Sau se crede că italianul, dacă este un artist autentic, dă

fără ezitare expresie verbală unuia și aceluiași obiect sub forma de sonet, de cantonetă, sau de sextină ?

Teoria generală a artelor frumoase [6] a lui J. G. Sulzer menționează exigențele lui Bettinelli [7] în ce privește sonetul. La sonet se alternează mereu exigențele față de formă cu exigențele față de conținut, iar primele au preponderență. Alături de „novitta ed unità di pensiero", deci de o trăsătură a conținutului, apare : „splendor d'imagine e di fantasia, perfetta gradazione e scompartimento, nobilissima conclusione inaspettata" etc. Apoi urmează într-adevăr „un affetto soavissimo e insieme sopraumano", dar imediat după aceea, într-un lung șir : „il tutto senza una rima sola forzata, un sol modo improprio, un verso o pedestro, o rimbonbante, od altra notabile cattività e magagna".

Poate că nu-i convine raționalismului romanicului să cheltuiască prea multe cuvinte despre conținutul ce i se potrivește, asemeni sonetului, fiecăreia dintre aceste forme metrice supraindividuale și numai ei. Lasă aceasta pe seama simțului poetului care posedă o normă fixă într-o veche și venerabilă, foarte îndelungată tradiție. Astfel teoreticienii romanici au lăsat colegilor lor germani construirea a ceea ce lor înșile le putea părea ca o mistică a teoriei versurilor și strofelor : stabilirea conținutului ce revine fiecăreia dintre formele metrice supraindividuale. Totuși, germanii s-au încumetat doar foarte rar să abordeze această sarcină dificilă. În *Berliner Vorlesungen (Prelegeri berlineze)*, Wilhelm Schlegel și, numaidecît alături de el, cumnatul lui Tieck, A. F. Bernhardt [8], au urmărit în mod conștient astfel de chestiuni și le-au dat un răspuns cu mai multă temeritate decît toți ceilalți. Este caracteristic că J. Minor, primul care publicase în parte aceste încercări, le menționează de fapt

[6] *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, ed. II, Leipzig. 1794, 4,428.
[7] *Opere*, 7,363.
[8] În *Sprachlehre (Teoria limbii)*, Berlin, 1801/2, în vol. 2.

în lucrarea sa *Metrica germană nouă* [9], dar n-a împrumutat nimic din ele pentru expunerea sa.

Unora preocuparea lui W. Schlegel și Bernhardi pentru aceste probleme le poate apărea ca un amestec îngrijorător de mistică a formei și alexandrinism. Reproșul acesta este făcut deja față de seria de poezii, care sub titlul *Măsura silabelor* [10], în parte descriu, în parte lămuresc, prin imitare, hexametrul, elegia (adică distichurile), iambul, choliambul sau skazonul, bolerosul, skolionul, care sînt deci lăsate să se prezinte singure. Distichurile lui Schiller, *Hexametrul epic* și *Distichul,* se opresc la aceste forme metrice și la efectul lor asupra simțului nostru. „Înșelînd, te tîrăște mai departe pe valuri ce curg neîncetat, în urma ta vezi, în fața ta la fel, vezi numai cerul și marea", se spune referitor la hexametru. Descrierea mai cunoscută a distichonului („În hexametru crește coloana fluidă a izvorului țîșnitor, în pentametru ea se prăvale melodic") actualizează totodată mimic această esență a distichului, atît de iscusit, încît W. Schlegel, altfel foarte priceput în astfel de redare mimică a construcțiilor metrice, nu mai are o poziție ușor de apărat.

„Hexametrul" lui Schlegel utilizează, la fel ca dublul vers al lui Schiller, comparația cu navigația pe mare. Dar el merge mai departe decît Schiller în sesizarea sentimentului și, în primul rînd, el spune ceva despre conținuturile ce i se cuvine hexametrului : „Cuprinzînd liniștit, preia el Olimpul epopeei, uriașa imagine în faldurile valului răscolit..." El dezvăluie că hexametrul „se încordează la fel de neostenit în lupta liedului eroic sau, plin de înțelepciune, transmite învățăminte auditorilor, sau șoptește duios idile păstorilor sociabili". Menționăm în treacăt, că cei nouăsprezece hexametri ai acestei poezii materializează totodată în mod exemplar și diferitele posibilități metrice ale hexametrului.

---

[9] *Neuhochdeutsche Metrik*, ed. 2, Strassbourg, 1902.

[10] Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke*, Leipzig, 1846, 2, pp. 32 urm.

Scanned with OKEN Scanner

Se merge mult mai departe în indicații cu privire la conținutul potrivit, în seria de *Berliner Vorlesungen* ale lui Schlegel, în special cînd este vorba să se caracterizeze construcțiile metrice italiene [11], ca de pildă sonetul. După ce a demonstrat într-o expunere amănunțită necesitatea regulilor construcției versurilor și strofelor, și sonetul a fost — după cum spune Schlegel [12] — construit matematic, oratorul dezvoltă conținutul necesar al sonetului : proporțiile fixe, structurarea precisă trec sonetul din regiunile sensibilității incerte în domeniul ideii exprimate răspicat. Se înlătură orice evoluție nehotărîtă. De aceea, sonetul se situează la trecerea de la liric la didactic și poate deveni, ocazional, epigramatic. Caracterul sonetului este abundența, densitatea și însușirea de a fi convingător. După părerea lui Schlegel, sonetul nu poate dobîndi ușor un înțeles profund, dar poate fi prea plin de sens, și aceasta în dezavantajul mărimii sale. Însă, în măsură potrivită, bogăția de sens nu contrazice sentimentul și nu-l lasă rece pe cititor. „Sentimentul, dacă nu este c simplă pasiune senzuală, ci vizează cerințele superioare ale sufletului, se umple mai mult sau mai puțin, datorită duplicității firii noastre, cu contradicțiile inerente ei și de îndată ce e tradus în concepte, acestea se relevă ca antitetice. De aceea, un sonet poate fi țesut aproape în întregime din antiteze și totuși să respire sentimentul cel mai adevărat. Nu arareori se rezumă, la sfîrșit, însemnătatea întregului într-o sentință enigmatică. Altă dată, sonetul produce o impresie sublimă cînd din țesătura plină de sens a restului, țîșnește încheierea, exprimînd un mare adevăr sau o imagine simplă".

Un excelent specialist tinde aci să demonstreze cu toată puterea etosul unei construcții metrice și să-l transpună în concepte. El luptă totodată pentru o formă de exprimare poetică ce-i este lui însuși deosebit de dragă și pentru care se simte răspunzător. Este doar conștient

[11] W. Schlegel, *Op. cit.*, 3, pp. 207 urm.
[12] *Ibidem*, pp. 216 urm.

de a fi fost de fapt primul care a dăruit-o germanilor. Raportul personal al lui Schlegel față de sonet îl face uneori să exagereze conținutul acestuia ; de asemenea nu este prea greu să se demonstreze că înseși sonetele sale rămîn uneori în urma înaltelor exigențe stabilite de el. Ar fi însă nechibzuit ca din această cauză să se subaprecieze importanța acestei încercări, ce-și propune să deducă din condițiile formei, pretențiile privind conținutul.

În anul 1803/4, Schlegel a expus această teorie în fața studenților săi. Bernhardi încercase deja în 1802 [13] să definească conținutul sonetului. Aici, ca peste tot unde expune etosul unei forme metrice, ideile lui erau în legătură cu cele ale lui Schlegel ; fusese probabil stimulat prin indicațiile pe care Schlegel le oferise deja în prelegerile ținute pentru prima dată în anul 1801/2. Rămîne însă în urma lui Schlegel, oricît de subtile ar fi expunerile sale. Sonetului i se cere măreția și forța în redarea simțirii, dar nu sălbăticia și furia simțirii. Sonetului i-ar fi proprii simțiri blînde, delicate ; impetuoase, în schimb, numai dacă sînt puse cu grație în mișcare, într-o evoluție calmă și moderată. Bernhardi se referă la sonete ce reprezintă pur și simplu artă ; se gîndește la sonetele după tablouri ale lui W. Schlegel. Vorbește despre grația necesară și la sonetele comice, chiar și la cele burlești. Menționează caracterul antitetic al sonetului și este de părere că acesta se poate realiza în special în sonetul didactic.

După Bernhardi și terținele se potrivesc pentru expunerea didactică [14], deoarece caracterul lor este succesiunea neîntreruptă a înlănțuirii rimelor, vine deci în întîmpinarea înlănțuirii și împletirii continue de idei. De aceea le-ar fi folosit Dante în marea sa operă. Terținele s-ar utiliza cu mare efect în piesele lirice mai mici, mustrătoare și instructive. Datorită regulei severe, și totuși camuflate în poziția rimelor, terțina ar servi obiectelor cu conținut misterios.

---

[13] În *Sprachlehre*, 2, pp. 429 urm.
[14] *Ibidem*, 2, p. 427.

Scanned with OKEN Scanner

Dar Schlegel aprofundează și problema terținei [15]. Înlănțuirea terținelor, faptul că fiecare terțină cere, datorită rimei izolate de la mijloc, o terțină următoare, îi amintește că „prin productivitatea naturii se aplanează totdeauna în fiecare produs o contradicție a forțelor, totodată însă se seamănă germenele unui nou conflict, și se continuă astfel la infinit". Nouă ne-ar fi mai la îndemînă să vorbim de dialectica construcției, de teză, antiteză și sinteză și de necesitatea ca, într-o astfel de succesiune, sinteza să devină din nou teză, și jocul să se repete. Schlegel recunoaște în această înlănțuire o referire la viitor. Terțina ar deveni, astfel, utilizabilă pentru poezia profetică. „Și așa cum, în desfășurarea finitelor, spiritul numai printr-un act liber, printr-un salt de neînțeles, poate cuprinde infinitul într-o unitate la fel și lanțul terținelor se poate încheia numai în mod arbitrar printr-un vers adăugat". Ce-i drept, Schlegel trebuie să admită că și poeziile satirice, elegiace și idilice se servesc de terține. Acolo mistica dispare și apar pe primul plan alte însușiri ale terținei. În opera lui Dante însă, referirea terținei la mistică se exprimă cu cea mai mare intenționalitate.

Bernhardi crede că în arta versificației antice, terținei îi corespunde în oarecare măsură hexametrul didactic sau distichul didactic. El însuși se referă [16] la diferitele grupe de versuri antice, la cele epice, dramatice și lirice, și la conținuturile ce le corespund. W. Schlegel discuta aceste probleme în al doilea an al *Prelegerilor* sale berlineze [17]. El pleacă de la principiul că măsura silabei trebuie să caracterizeze totdeauna spiritul întregului, că deci măsura silabei este strîns legată în forma sa cu conținutul. În acest fel crede el că poate răspunde la întrebarea de ce lirica grecilor, în opoziție cu epopeea, cultivă formele compuse și variate. Dacă expunerea — spune el — se referă la ceva obiectiv, situat în afara sufletu-

[15] *Op. cit.*, 3, pp. 196 urm.
[16] *Op. cit.*, 2, pp. 363 urm.
[17] *Op. cit.*, 2, pp. 235 urm.

Scanned with OKEN Scanner

lui, este suficientă o caracterizare mai generală, iar specificarea metrică va fi valabilă pentru toți indivizii speciei. Dacă, în schimb, orientarea este subiectivă, iar sufletul care reprezintă este în același timp și cel reprezentat, atunci spiritul unei poezii, care nu se epuizează prin acel al întregii specii, va solicita și o expresie mai singulară.

Schlegel a aplicat această idee la epopeea, drama și lirica greacă. În legătură cu epopeea, el se referă la părerea expusă de el mai înainte, că genul epic al artei poetice este cu atît mai pur, cu cît poetul însuși apare mai puțin în poezie. Poetului epic îi rămîne numai personalitatea unui spirit senin, care contemplă liniștit, plutind deasupra lucrurilor, pe care noi îl întrezărim doar prin mijlocirea lumii exterioare reprezentate. La fel, ritmul hexametrului este egal, cîntărit între ascensiune și cădere, stabilind totul, fără a impune o anumită direcție unilaterală.

Drama oferă de asemenea expuneri obiective, dar le concepe mai direct, le consideră ca prezente și reale, așa încît persoanele sînt prezentate mimic și prin cuvintele ce rostesc. Acțiunea lor le aduce mai aproape de noi. Această acțiune, desprinsă de tot ce e întîmplător în vorbirea oamenilor, se relevă pură într-un dialog idealist, nu fidel realității. De aceea, iambul, pe care Horațiu îl caracterizează ca metrul acțiunii, este mijlocul ei de exprimare cea mai potrivită. El este versul diferitelor specii dramatice în dialog. Numai în clipele pasionate îl înlocuiesc trocheele și anapestele.

În lirică este înfățișată o emoție sufletească predominantă. Caracterul personal al unei astfel de agitații sufletești interzice să exprime prin metrul liric, ca în epopee și în dramă, doar spiritul genului poetic. De aceea, fiecare cîntec liric își are tonul și modalitatea sa. De aceea, lirica utilizează nenumărate combinații de picioare metrice în versuri și diferite feluri de versuri în strofe. Aici revenirea metrică nu e atît de simplă și sesizabilă, și nici o succesiune atît de rapidă ca în genurile obiective.

Scanned with OKEN Scanner

Legea unui anumit metru liric obligă în orice caz cu atît mai mult și permite cu atît mai puțin abateri.

Nu se poate expune în acest loc felul cum aplică Schlegel în amănunt această observație generală, la poezia lirică greacă. Este mai important faptul că ceea ce spune el despre diferențele dintre epopeea, drama și lirica greacă, o invocă și pentru creația poetică mai nouă. El este convins că a lămurit odată pentru totdeauna legile și relațiile versificației. „La versurile de aceeași lungime este suficient aranjamentul simplu, veșnic repetat, al rimelor în octave și în terține pentru poeziile de volum foarte mare, deoarece cançoneta își poate construi labirintic și varia la infinit strofele atît prin alternarea de versuri lungi cu scurte, cît și prin împletirea rimelor; de altfel chiar și sonetul cu aceeași lungime a versurilor oferă, în limitarea sa, poziții de rime dintre cele mai contrastante [18]. Firește, Schlegel vorbește numai de formele lirice romantice.

Se vrea cu adevărat să se nege că Schlegel prezintă aci cu o pătrundere și un simț precis lucruri demne de a fi luate în considerație? Mă aștept ca mulți să descopere în expunerile sale ceva speculativ. Și totuși am evitat să acord, de pildă în cazul terținei și sonetului, importanța ce au pentru Schlegel numerele acestor forme metrice. Multora li s-ar părea aceasta ca o socoteală vrăjitorească. Și astfel ar apare de două ori îndreptățită obiecțiunea de a vedea în toate acestea numai mistica romantică a formei. S-a arătat însă mai sus [19] că o antichitate absolut neromantică atribuia o însemnătate aproape la fel de mare numerelor în creația artistului. Ar trebui deci să se procedeze cu prudență la respingerea acestui fel de considerare a numerelor, care se simt destul de lămurit într-o formă a creației poetice. Încă în epoca lui Dante nu era deloc ceva neobișnuit de a atribui numărului un sens adînc, ca acela pe care îl atribuie Schlegel în cercetarea terținei.

---

[18] *Ibidem*, 2, pp. 237 urm.
[19] Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 151, în acest volum, p. 29.

Scanned with OKEN Scanner

Acum nu este însă vorba de aceasta, ci de capacitatea lui Schlegel de a deduce trăsăturile exterioare ale formei creațiilor literare — și așa concep eu și metrica — din condițiile pe care le impune conținutul. El demonstrează, în legătură cu un material deosebit de utilizabil, felul cum se corelează conținutul și forma operelor artistice literare. Faptul că drumul promițător deschis de Schlegel a rămas aproape neumblat în secolul al XIX-lea, că aceste idei ale lui Schlegel nu sînt menționate nici măcar acolo unde nu trebuiau să fie numai menționate dar chiar și dezvoltate, nu se poate scuza prin publicarea tîrzie a scrierii *(Berliner Vorlesungen)*. Nici în cei aproape patruzeci de ani ce au trecut de la tipărirea lui *Berliner Vorlesungen*, aceste lucruri nu au fost deloc valorificate pentru știință. Ceea ce spune Schlegel cu privire la conținutul celor trei genuri literare (nu este nici complet nou, nici exprimat de el într-o formă deosebit de originală), aparține tezaurului general al poeticii. Astfel de delimitări ale conținutului genurilor literare li s-au admis bucuros lui și altora. Dar teama de orice înțelegere mai serioasă a formei operelor de artă a stat și de astă dată în cale și a lăsat neobservat ceea ce se exprimase de către Schlegel cu privire la dificila problemă a corelației dintre conținut și formă. Carl Enders pregătește de mai multă vreme cercetări în acest domeniu.

Wilhelm Schlegel utilizează pentru demonstrarea corelației dintre conținut și formă, creații literare ce nu provin din voința de a da formă specifică caracterului german. Vorbește de plăsmuiri metrice ce nu sînt nici utilizate indiferent pentru orice conținut și nici nu înseamnă o expresie absolut unică a conținutului. Forma supraindividuală și individuală nu stau aci într-o opoziție categorică. Dimpotrivă, ceea ce este deosebit și plin de farmec, e că Schlegel demonstrează caracterul individual al formei la creații ce nu au deloc o formă excesiv unică, la creații ale antichității și ale popoarelor romanice.

Scanned with OKEN Scanner

În lumea antică și romanică a formelor metrice, care găsesc o expresie unitară pentru mai multe conținuturi, nu poate fi vorba, firește, de o formă total personală. Aceasta nu se contestă nici prin demonstrațiile lui Schlegel. El vrea numai să arate că și o astfel de plăsmuire supraindividuală poate satisface o expresie personală a conținutului personal. Ea rămîne însă legată de tipic. Nu fiecare conținut foarte personal obține o expresie absolut personală, dar pentru diferite serii de conținuturi personale există și în antichitate și la popoarele romanice plăsmuiri separate. În acest caz însă, tipicul apare gradat în diferitele genuri literare. De la epopee la dramă și de la dramă la liric. Expresia devine mult mai personală în poezia lirică decît în epopee și dramă. Datorită conținutului său mai personal, poezia lirică are la dispoziție atît la antici cît și la romanici, o mai mare mulțime de moduri tipice de exprimare. Seria de conținuturi ce pot fi cuprinse într-o plăsmuire metrică lirică, este mai mică decît seria de conținuturi ce obțin o expresie metrică unitară epică sau dramatică. Ultima individualizare a formei nu domină totuși în genul liric, care în Grecia și la popoarele romanice, a generat o mare mulțime de posibilități de forme metrice. Tocmai fiindcă aceste posibilități ale formei sînt supuse unei legi exterioare riguroase, rămîne totdeauna ceva mai mult sau mai puțin tipic formei. Strofele lui Alceu sau Sapho, cantoneta, sextina și sonetul — variabil totuși în ciuda limitărilor sale — îmbină unicul cu general-valabilul într-un mod tipic, lăsînd totdeauna ceva loc pentru amprenta personală. Lucrurile sînt concepute aci mai puțin global decît ar putea să pară de la distanță, decît se admite de fapt.

Totuși, trăgînd din punctul nostru de vedere — așa cum a apărut el în timpul din urmă — concluziile din cuvintele lui Schlegel, nu vreau să răstorn ceva fundamental, ci doar să-l definesc mai precis.

Scanned with OKEN Scanner

C. Matematica inferioară a stilisticii mai noi

O calitate esențială a modului de tratare al lui W. Schlegel, este că el își propune să depășească în teoria despre forma creației literare, matematica inferioară, trecînd în una superioară. Deoarece încercarea este aproape singulară, ea trebuie primită cu o atît mai mare recunoștință. Cred că nu fac un reproș neîndreptățit metricii și stilisticii ce se predau în manualele noastre, dacă le caracterizez ca matematică inferioară și exprim revendicarea că nu este permis să se oprească pe această treaptă, dacă dorim ca forma creațiilor literare să fie într-adevăr apreciată. Metrica și stilistica se limitează aproape exclusiv la a prezenta combinațiile cele mai simple ale cuvintelor. De cele mai multe ori rămîne nediscutat ce însemnătate îi revine unei astfel de combinații de cuvinte în ansamblul operei artistice literare.

W. Schlegel se apropie de soluționarea acestei sarcini indicînd la forma metrică ce anume din ea servește conținutului unei întregi creații literare. El vrea să demonstreze de ce terțina și legea ei numerică era deosebit de potrivită tocmai pentru opera lui Dante. Chiar și atunci cînd vorbește despre sonet și despre cantone demonstrația conținutului necesar, corespunzător formei, devine pentru el o încercare de a trece de la definițiile împletirii ritmice a cuvintelor, mai departe la condițiile ce se pun unui întreg sonet, unei întregi cantone.

Se pune întrebarea dacă pe această cale nu poate fi depășit chiar și Schlegel, dacă apoi trebuie să se includă numaidecît împletirea dificilă a conținutului și formei, pentru a satisface asemenea pretenții ale unei matematici superioare a formei. Este vorba de vers, este vorba de strofă, este vorba — în sonet — de o îmbinare stabilă a mai multor strofe de formă diferită. Iar de cealaltă parte, plutește la distanță mare conținutul, pe care trebuie să-l încorporeze această construcție de legitate metrică. Nu se mai găsește între ambele fenomene contradictorii încă și altceva care înseamnă ca formă ceva

pentru opera poetică ? Pentru teatru, în special pentru dramă, s-au stabilit în orice caz de mult noțiuni ale formei, care înseamnă mai mult decît o matematică inferioară a formei. Altfel însă lipsesc deocamdată aproape total conceptele fundamentale. Chiar și pentru teatru, n-ar fi greu să se demonstreze ceva ce ar putea specifica mai precis trăsăturile decisive ale formei sale. Trebuie să se ridice mereu vechea obiecțiune că de teama de a nedreptăți conținutul, nu s-a preocupat nimeni de această cercetare inerentă a formei. Ba chiar a fost resprins și puținul ce se obținuse deja pentru definirea superioară a formei dramei.

De aceea, între poetică și metrică se deschide adesea un mare gol. Poate că Minor ar fi umplut acest gol, dacă *Metricei* sale i-ar fi urmat plănuita *Poetică*. Deocamdată poetica se oprește la conținut și nu se preocupă aproape deloc de formă. În schimb, metrica se restrînge atît de docilă la matematica inferioară a trăsăturilor formei, încît calea pînă la o cercetare oarecare a conținutului se extinde la infinit. Trebuie să recunoaștem că nu numai cercetarea germană — care înclină spre punctul de vedere al esteticii conținutului — prezintă aceste lipsuri. Dimpotrivă și străinătatea, — căreia forma operei de artă îi pare mult mai importantă, datorită unui raport fundamental diferit față de pretențiile formei exterioare, decît acel al majorității cercetătorilor germani — se ocupă foarte puțin de problemele unei matematici superioare a definirii formei.

Aceste sarcini le îndeplinesc încă, de cele mai multe ori, retorica și stilistica străinătății romanice. Ea conservă tradiția antichității, o dezvoltă din propria sa trăire. Pe pămînt german se tinde ca retorica și stilistica să fie considerate numai din punctul de vedere al conținutului. Sau cel puțin, să nu se ridice de la matematica inferioară a definirii formei, la o matematică superioară a acesteia ; ci să pună numaidecît problemele conținutului.

Stilistica[20] lui Richard M. Meyer a explorat unele lucruri noi și valoroase. Retorica este limitată în cartea lui Meyer numai la o scurtă anexă. Partea cea mai mare a lucrării se oprește la cuvînt și la combinațiile acestuia, apoi la propoziție și la combinațiile acesteia. La urmă, se disting speciile de proză, iar într-un capitol final se examinează „factorii transformatori". Ca specii ale prozei apar aforismul, eseul, jurnalul, apoi nuvela, portretul literar, anecdota hazlie, ghicitoarea, basmul, romanul, expunerea științifică și altele înrudite. Au fost preluate aci în parte grupe ale poeticii, în parte se fac distincții după materialul ce urmează a fi modelat. Se poate simți deja în amănunt că Meyer are mai multe de spus cu privire la trăsăturile conținutului, decît cu privire la esența formei acestor grupări diferite. Trimitem la capitolul despre nuvelă. Mai valoroasă decît această înșiruire a speciilor prozei — mai puțin decît o simplă colecție de *testimonia auctorum* cu privire la unele sau altele dintre specii — este încercarea lui Meyer de a distinge, în cadrul „factorilor transformatori", zece grupuri diferite de stiluri. Stil obiectiv, sanguinic, plastic, sentimental, filozofic sau simbolizator, coleric, glumeț, umoristic, satiric, ironic ; cam astfel sună gradările sale în ce privește stilul prozei. În diferențierea sa, Meyer pleacă de la diferitele temperamente, din care acceptă mai mult decît patru, fără să se preocupe mai de aproape însă de cercetările mai noi cu privire la esența și felul temperamentelor.

Meyer își motivează procedeul său : tratarea materialului în amănunt depinde mai puțin de înclinarea generală a scriitorului, decît de talentul său specific. Toate celelalte (în măsura în care clipa influențează plăsmuirea artistică, în măsura în care poetul vrea să se elibereze de epoca sa, de mediul său, de materiale tematice ce alege sau lasă să i se impună) sînt condiționate prin înclinarea

[20] *Stilistik*, München, ed. I, 1906.

generală. Pe baza ei se pot distinge grupuri și tipuri de scriitori.

„Din punctul de vedere al poeticii ar putea fi luată concepția lor de viață ca criteriu de diferențiere ; din punctul de vedere al psihologiei, organizarea lor senzorială ; pentru stilistică să delimităm mai bine după temperamente [21].

Un exemplu într-adevăr frapant pentru un mod de cercetare care începe acolo unde opera de artă se sustrage ochilor cercetătorului, în favoarea poetului. Ca și cum stilistica ar avea menirea de a trata mai pătrunzător pe creator decît creația. Ca și cum ar fi de la sine înțeles că poetica își preia grupurile sale din concepțiile diferite despre lume ale poeților. Și Meyer cultivă obiceiul de a căuta la poet ceea ce se poate stabili mult mai precis și cu mai multă certitudine din opera de artă a poetului [22]. Consecințele dăunătoare ale acestui procedeu se manifestă numaidecît în cuvintele lui Meyer. Multe trebuie să se regăsească la el în conceptul de temperament sanguinic ? Meyer descoperă în sanguinic pe artistul adevărat. Acesta are temperamentul care îi permite să intre imediat în relații vii cu persoane și lucruri, să retrăiască emoțiile, pătrunzînd și îmbinînd totul cu propria sa substanță. Astfel, pentru Meyer stilul retoric devine stilul unui temperament ce se desfată sanguinic în sunete. De asemenea sanguinicului i se transformă totul într-o imagine intuită. Cînd temperamentul sanguinic este saturat de simțirea ce străbate inima, se ajunge la stilul patetic. Chiar și stilul filozofic sau mai bine zis stilul simbolizant corespunde sanguinicului, care transformă lucrurile în noțiuni, adică în forme intuitive spirituale, concentrate. Schelling, dar de asemenea și Hamann, Novalis și Nietzsche sînt citați ca exemple ; diferențele dintre ei sînt menționate în grabă. Cine n-ar cunoaște ușurința cu care Meyer arunca astfel de impresii

[21] Meyer, *Op. cit.*, p. 207.
[22] Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 11.

momentane și cît de puțin serios le considera el însuși, cum nu erau pentru el decît stimulente pentru cercetările altora, s-ar putea simți tentat să combată toate acestea. Ar însemna însă să îndrepți lancea contra morilor de vînt.

Eroarea fundamentală a lui Meyer era și în această privință, eroarea fundamentală a gîndirii epocii sale, orientată spre științele naturale, în sensul căreia toate trăsăturile și caracteristicile unei structuri artistice se atribuiau sau se deduceau din firescul aptitudinii artistului. Dar nici psihologia bazată pe rezultatele științelor naturale n-ar fi fost satisfăcută cu o definiție imprecisă a conceptului de temperament. În acest fel s-a spulberat și puținul ce se spusese cu privire la forma operei de artă și la particularitățile acesteia, pînă la ideea rătăcită că sanguinicul este mai potrivit decît oricare altul să dea unei opere poetice forma justă. Nu se vorbea de o disociere precisă a posibilităților de plăsmuire. Contradicțiile propriu-zise ale stilului dispăreau sau se pierdeau într-un haos.

Aceasta se întîmplă în mod și mai concret cînd Meyer vorbește despre stilul imagistic sau pictural. (Cînd Meyer numește acest stil pur și simplu poetic, el se referă la un autor care în orice caz nu putea ști încă nimic despre obiecțiunile mai recente contra accepțiunii predilecte a secolului al XIX-lea, că literatura este cu atît mai bună cu cît este mai intuitivă). Pentru Meyer, Goethe este — și pe bună dreptate — reprezentantul propriu-zis al acestui tip. Uneltele lui Goethe sînt imaginea, de la parabola efectuată pînă la metaforă și personificare. De la Goethe însă Meyer trece mai departe direct la poeții emfatici. Ei semnifică pentru Meyer numai o exagerare a temperamentului imagistic. Totuși, păcatul propriu-zis nu ar consta în supraabundența imagistică, ci în artificialitatea ce se trădează de cele mai multe ori deja în trivialitatea „buzelor de coralii“ și a „colinelor de marmoră“ aglomerate. În acest caz au fost înhămate fără ezitare la același car două stiluri absolut

opuse, Goethe şi barocul sălbatic. Dacă stilistica are o misiune importantă, ea constă în separarea acestor contradicţii, în demonstrarea diferitelor voinţe de a da formă şi manierelor diferite de plăsmuire a artei ce există de o parte în arta lui Goethe, iar de altă parte în arta barocului. Meyer diminuează această diferenţă fundamentală într-o deviere aproape neînsemnată, ce găseşte loc în interiorul unui singur tip. În mare parte, ea este pentru Meyer condiţionată doar de o măsură mai mare sau mai mică, în care apare mijlocul de exprimare propriu ambelor grupuri. Şi toate acestea numai pentru a deduce din temperament, ca supremă şi ultimă condiţie, contradicţiile artistice ale plăsmuirii.

Trebuie să recunoaştem că şi din acest punct de vedere diferenţierea s-ar putea face mai bine decît o făcuse Meyer. Meyer manifesta însă aici o subestimare evidentă a formei artistice, încît nu putea lipsi în acest loc ca mărturie.

Stilistica lui Ernst Elster [23] încadrează cu mare grijă materialul (tematic), pune însă de asemenea accentul pe analiza psihologică. Din sufletul creatorului trebuie derivat „stilul". Pentru Elster, stilul este suma mijloacelor de expresie regizate unitar ale unei opere, în care se manifestă concepţia estetică şi puterea de plăsmuire a unui creator. Scopul propriu-zis este de a examina concepţia estetică şi puterea de plăsmuire a creatorului. Deci, nici Elster nu cercetează esenţa formei în mod nemijlocit în opera de artă, ci în locul obiectului de cercetare mai palpabil, mai clar, al operei de artă, apare şi la el ceva mai puţin palpabil, care nu poate fi precis sesizat, ci numai ghicit : premisele operei de artă ce se găsesc în sufletul creatorului ei. Tonul psihologizant al întregii lucrări a lui Elster răsună însă cel mai tare, atunci cînd nu se vorbeşte nici chiar în tabla de materii absolut niciodată direct, despre metaforă sau metono-

[23] *Stilistik*, Halle, 1911 ; ea formează al doilea volum din *Prinzipien der Literaturwissenschaft (Principii ale ştiinţei literaturii)*, al lui Elster şi este închinată lui Wilhelm Wundt.

mie sau despre simbol și altele înrudite, ci totdeauna despre apercepția metaforică, metonimică, simbolică, așa încît acest cuvînt nu tocmai frumos de apercepție (Elster însuși are o ureche foarte sensibilă pentru astfel de cuvinte sonore; de aceea îndrăznesc să fac aci o apreciere personală de gust) se lăfăiește de vreo douăsprezece ori și chiar mai frecvent încă, în tabla de materii.

De analiza psihologică a lui Elster te-ai putea lipsi uneori fără pierdere. El ar vrea, de pildă, să interpreteze psihologic „expresiile populare" de amploare și concizie a stilului.[24] Toate construcțiile ce se înșiruie în spiritul nostru, sînt produse ale sintezei psihice. Așa începe Elster. Un spirit preferă sintezele mai simple, altul pe cele mai complexe. „Cînd autorul se așează la o muncă creatoare, apare în spiritul său de regulă o construcție sintetică cuprinzătoare, iar activitatea de a imprima un stil constă în aceea că el îmbracă acest întreg, această sinteză, succesiv, prin descompunere, prin analiză, în forme palpabile". Aci el se limitează, în cadrul reprezentărilor ce i se oferă în sinteză, la redarea de fragmente, la care e de presupus că trebuie să se adauge încă ceva; sau poate să redea de asemenea și reprezentări mai puțin însemnate.

Ceea ce urmează se situează prudent în jurul chestiunii dacă este recomandabilă amploarea sau concizia: amploarea se recomandă în cercetarea științifică. Dar stilul mai concis indică de regulă o bogăție mai mare a spiritului. El stimulează, de asemenea, și activitatea noastră de reprezentare complimentară. Sînt menționați Tucidide, Tacit, Lessing. Goethe ar merge uneori, în epoca sa tîrzie, prea departe, s-ar feri însă, în anii maturității sale, cu tact, de extreme, de prea mare amploare sau prea mare concizie. La scriitorii moderni de romane, amploarea ar fi adesea o eroare ce trebuie reproșată.

Se continuă în acest fel. Eu însă voi întrerupe referirea. Nu este desigur necesar să spun cît de mult con-

[24] *Op. cit.*, pp. 77 urm.

trazice conținutul ei părerile mele. Dar analiza psihologică ? În măsura în care nu oferă tautologii, rămîne foarte vulnerabilă. Se mai gîndește cineva astăzi că, în momentul cînd autorul (pentru a vorbi cu Elster) se așează la o muncă creatoare, el îmbracă succesiv, prin analiză, în forme palpabile, o construcție sintetică prezentă în spiritul său ? Ce se întîmplă dacă forma palpabilă era prezentă mai devreme decît sinteza ? Sau dacă ea a apărut cel puțin odată cu reprezentările ce devin în cele din urmă în opera de artă o sinteză ? Se mai aude în cuvintele lui Elster chiar și întrebarea nepotrivită în legătură cu conștientul sau inconștientul activității poetice. Ceea ce povestește aci despre sufletul creatorului și despre procesele ce se desfășoară în el și care condiționează forma creației sale, are o bază foarte șubredă. Tot restul nu face însă decît să repete lucruri de la sine înțelese, că expunerea amplă preia unele lucruri nu neapărat necesare, iar expunerea concisă lasă la o parte ceva ce nu este neapărat inutil. În sensibilizarea estetică se vorbește doar aluziv despre limita dintre necesar și inutil.

Problema ce trebuia rezolvată aci ar fi fost desigur de a confrunta exemple de stil concis și amplu și a pune în evidență diferențele caracteristice dintre ele. Din fericire, Elster are în adevăr în alte părți o provizie mai mult sau mai puțin bogată de exemple la îndemînă. De cele mai multe ori, lui i se pare însă mai important să interpreteze psihologic această provizie și să descopere problemele ei la creator, decît s-o definească conceptual. Există totuși aci un material important pentru cel ce ar dori să se dedice unei astfel de definiții conceptuale. Este apoi un avantaj la Elster în faptul că el stabilește calitățile generale (cum spune el) ale stilului și chiar — în opoziție conștientă cu Meyer — își începe cu ele expunerea. Cercetătorii care, după propria lor mărturisire, sînt mai apropiați de procedeul său psihologic decît sînt eu, au pus deja la îndoială dacă era necesar să

separe calitățile estetice de cele psihologice. Elster mai împarte ambele grupe în calități obiective și subiective.

În capitolul despre calitățile estetice obiective, Elster vorbește de dichotomii ca idealism și realism, de stilul imitat și stilul creat liber, de stilul tipizant și individualizant, idealizant și caracterizant, de stilul amabil, frumos și sublim, de cel idilic și eroic. În grupul calităților estetice subiective, apar concepte ca stilul liric și elegiac, sentimentalism, stilul patetic, stilul exaltat, satiric, ironic, umoristic, impresionist. Aci se găsesc direct și la același nivel caracteristici ale conținutului alături de caracteristicile formei. Și Elster eșuează cînd ridică chestiunea pe ce cale ajung diferitele conținuturi la o expresie verbală înrudită lor prin esență. Răspunsul său este : întîi prin sunetul cuvintelor și a îmbinărilor de cuvinte, deci, voi adăuga eu, prin efectul acustic. Desigur Elster cunoaște — cît privește cuvîntul izolat — aproape numai sunete de cuvinte inhibitoare din punct de vedere estetic (el le numește timpul actual). Importantă este pentru el revenirea frecventă a aceleiași vocale într-o succesiune de cuvinte. Se referă la romantici, care făceau ca într-o serie de versuri să revină mereu a sau u sau i. În al doilea rînd el menționează efectele produse prin alternarea fin gradată a intervalelor din limba vorbită. Trece peste acest obiect cu o referire la versificație.

Calitățile psihologice obiective cuprind la Elster grade și trepte ale intuiției, apoi reprezentări ale diferitelor domenii senzoriale (auz, vedere, miros, gust, pipăit), simțăminte organice, fenomene fiziologice secundare ale afectelor. Apoi imaginarul, visatul, posibilul. Apoi sentințe și reflexii, aluzii și citate, echivocul, conceptismul, enigma, amploarea, concizia, oportunismul și pregnanța, claritatea și neclaritatea, construcția de idei curentă și în salt, aglomerarea și îmbinarea de idei, enumerarea ideilor ce evoluează paralel și evoluția organică a gîndirii, poante, corectitudinea logică, dispoziția întregii construcții lingvistice. Am putut arăta mai sus în legătură cu antonimele amploare și concizie cum e elaborată

aceasta în amănunt. O altă antonimie, claritate și lipsă de claritate, se referă la contradicțiile cele mai importante ale formei artistice. Elster nu trece sub tăcere nici faptul că semiobscurul reprezentării înseamnă de asemenea ceva din punct de vedere artistic. El se referă la *Die Braut von Korinth (Mireasa din Corinth)* și evocă cîntecul popular și balada populară ; de asemenea și la stilul impresionist în general. Pe lîngă aceasta, Elster recomandă ca, de dragul clarității, să nu se indice în cercetarea științifică printr-un „acesta" sau „acela", două noțiuni ale frazei anterioare, ci mai bine să se repete expresia propriu-zisă. În legătură cu construcțiile continui și eliptice ale gîndirii, se arată, de asemenea, că este agreată omiterea verigilor intermediare în cîntecul popular și în odă și că procedeul ar fi fost recomandat adesea ca mijloc artistic conștient. Efectul poetic al sentimentului este accentuat prin astfel de elipse. După aceasta spune însă : „Dar, o astfel de suprimare a ceea ce e implicat în procesul de gîndire, este numai semnul unei elaborări grăbite și neprecise a gîndirii, iar în acest caz desigur nu poate fi lăudată ; ea este greșită, de exemplu, în activitatea științifică."

Astfel se pierde orice ocazie de a ne ridica, în sfîrșit, la o matematică superioară a formei. Și ni se servesc mereu reproșuri și avertismente, care nu sînt bune decît pentru nivelul elementar al școlilor științifice. Mai rău apare această tratare cînd în sfîrșit se pune chestiunea structurării unei întregi opere. Elster vorbește [25] de dispoziție. El consideră că este foarte ușor să se descompună în părțile sale componente orice monument de limbă complicat și să te întrebi ce progres apare în cursul seriilor complexe de idei. Atunci se va putea privi destul de profund în creația scriitorului, oratorului sau poetului. Se va constata ușor dacă autorul se lasă purtat încoace și încolo de desfășurarea asociațiilor sale sau dacă lucrează planificat. Elster însuși nu întreprinde însă

[25] *Op. cit.*, pp. 86 urm.

munca ce i se pare atît de ușoară, și astfel nu descoperă ce anume s-ar putea obține pe această cale. Din nou ni se servesc indicații pentru școlari. O singură frază se preocupă de arta cu care Lessing realizează o anticipare abilă și plină de tensiuni. Apoi li se reproșează global dramaturgilor că nu structurează în mod satisfăcător părțile operelor lor ; se obiectează de asemenea contra lui *Lehrjahre* al lui Goethe, pentru că ultimele „cărți“ n-ar fi elaborate nici pe departe cu aceeași îngrijire și meticulozitate ca precedentele.

Drept calități psihologice subiective ale stilului apar posibilitățile de exprimare a sentimentului erotic și a celui religios, a puterii de voință și caracterului. Elster mai relatează care sînt influențele categoriilor culturale și educative contradictorii în stil. În primele se disting popularul, convenționalul și individualul. În celelalte apar, opuse una alteia, „atitudinea măsurată a dezbaterilor din Casa magnaților.“ [26].

Mai valoros decît această expunere a calităților „generale“ ale stilului este ceea ce se spune în a doua parte a lucrării lui Elster cu privire la calitățile „speciale“ ; aceasta și datorită mulțimii de dovezi ce apar aci. Mai întîi Elster dezvoltă formele apercepției estetice (cum le numește el), și anume le împarte încă o dată în obiective și subiective. Apoi urmează un capitol important despre limbă, despre fondul lexical și construcția frazei. Sînt adunate aci elemente de construcție utilizabile. Elster rămîne însă firește și aici mai mult încă decît înainte, la părțile cele mai mărunte ale operelor literare. Pretențiile ridicate de mine mai sus [27] în legătură cu valorificarea istoriei limbii pentru istoria literaturii, sînt împlinite numai în foarte mică parte. Chiar și, de pildă, capitolul referitor la apercepția sintetică stăruie, prin discuția despre formarea cuvintelor, în primul rînd pe terenul lingvisticii. Nu ajunge pînă la constatările lui Gundolf cînd acesta

[26] *Op. cit.*, p. 97.
[27] Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 29.

pune în discuție formarea cuvintelor la Goethe. Sînt mai valabile însă colecțiile lui Elster. Elster nu se pricepea să releve însemnătatea artistică a noilor temerități ale limbii, fără să mai vorbim de importanța lor pentru concepția despre lume. De fapt spune [28] că pentru el are însemnătate numai punctul de vedere estetico-stilistic, dar nu și cel de istoria limbii sau al psihologiei limbii. Astfel el vrea să arate doar că are dreptul și datoria de a emite judecăți de valoare. El procedează cam așa : cuvintele compuse ale lui Goethe (cenușiu-închis, tînăr-grațios, strîmb-îngust) sînt înregistrate fără apreciere. Se deplînge însă apoi faptul că în vremea mai nouă a apărut tendința puțin îmbucurătoare de a îngrămădi fără rost astfel de combinații : Konsulwahl (alegerea de consuli), Lyrikkritik (critica liricii) (nu vom cerceta aci dacă aceste cuvinte compuse pot fi puse gramatical sau stilistic pe aceeași treaptă cu cuvintele citate ale lui Goethe). Pentru gustul lui Elster sînt formațiuni noi, de prisos. Și aci se declară din nou contra cuvîntului „Jetzzeit“ (timpul de acum).

La sfîrșitul lucrării lui Elster, apare un capitol foarte scurt despre poezie, proză și literatură, apoi cu privire la limitele limbii. Voi reveni curînd asupra lui.

[28] *Op. cit.*, pp. 180 urm.

A. Aprecierile antichității

Lucrările lui Meyer și ale lui Elster despre stilistică apar într-o vreme cînd contau prea puțin rezultatele cercetărilor privind stilul antic, și erau date la o parte ca ceva învechit. La ambii mai rămîne însă mult din ceea ce caracterizează, prin alegerea expresiei tehnice, ca un bun al stilisticii și retoricii antice. Cu toate acestea, se simte deslușit intenția, dar și conștiința, de a depăși, datorită unor noi puncte de vedere, tot ce produsese învățătura antică. Wilamovitz omagiase încă în 1905, în volumul *Literatura și limba elenă și latină*[1] din colecția *Kultur der Gegenwart*, valoarea indiscutabil înaltă și durabilă a stilisticii helenistice și a lucrărilor premergătoare grecești mult mai vechi. El observa avertizînd, că Scherer nu se pricepuse să dea, în *Poetica* sa, despre forma prozei, nimic mai bun decît un conspect jalnic din teoria acestor retori greci. Wilamowitz se gîndea în acest sens la Theophrast. În cartea sa despre expresia lingvistică, Theophrast a construit, pe baza cărții aristotelice minunat de fine, pe care noi astăzi o citim ca a treia carte din *Retorica* sa, un sistem bine articulat, și anume prin recunoașterea diferitelor stiluri de proză. Printr-o astfel de lucrare n-a devenit posibilă numai o justă înțelegere a artei existente. Dimpotrivă, a rezultat și o influențare directă a creatorilor.

Dacă Meyer ar fi acordat atenție acestei indicații, nu i s-ar fi întîmplat să atingă doar în treacăt, într-o notă,

---

[1] *Die griechische und lateinische Literatur und Sprache*, p. 102.

împărțirea stilistică în trei — fundamentală și odinioară indispensabilă — a lui Theophrast. Mai mult chiar, el nici nu-l numește acolo pe Theophrast, ci numai transformarea [2] făcută de Wilhelm Wackernagel unuia dintre cele trei concepte stilistice coordonate ale lui Theophrast. Meyer citează conceptul lui Wackernagel despre „stilul rațiunii". Așa ar dori Wackernagel să denumească stilul „inferior" al lui Theophrast [3]. Elster nu se preocupă deloc de tripla diviziune a lui Theophrast ; și tocmai aceasta constituie o importantă încercare de a defini esența formei unor întregi opere de artă și de a releva contradicțiile lor.

Expunerea lui Theophrast nu s-a păstrat. De curînd s-a pus chiar la îndoială dacă Theophrast a expus măcar teoria despre cele trei stiluri. Cel mai important reprezentant al acestei teorii este pentru noi Cicero. Iar printre expunerile sale cu privire la „genera dicendi", cele mai importante se găsesc în scrierea către Brutus, intitulată *Orator* [4]. *Orator* își propune să fundamenteze în amănunt părerile lui Cicero despre stilul cel mai bun. Totodată, această lucrare trebuie să apere arta oratoriei lui Cicero contra adversarilor ei. „Obtrectatores" (detractorii) erau cei cărora stilul său le apărea „inflatus et tumens nec satis pressus, sed supramodum exultans et superfluens et parum Atticus" („umflat și tumefiat, nici destul de articulat ci peste măsură de impetuos și debordant"). „Aticiștii" nu admiteau să conteze ca atic decît o manieră absolut simplă ; toți scriitorii mai liberi și cu stilizări mai bogate erau pentru ei „asiatici". Cicero s-a referit pe bună dreptate la faptul că ceea ce i se reproșa lui se găsește și la autorii atici recunoscuți și admirați, deci n-ar trebui să conteze ca o excrescență „asiatică". Cu această ocazie, el se sprijinea pe teoria despre cele trei feluri de stil. El susținea părerea că oratorului trebuie

[2] *Op. cit.*, p. 208, nota 2.
[3] *Poetik, Retorik und Stilistik (Poetică, retorică și stilistică)*, Halle, 1873, p. 321.
[4] Pp. 20 urm., și 76 urm.

Scanned with OKEN Scanner

să-i fie accesibile toate aceste trei stiluri, folosindu-le în funcție de scopul diferit al manifestării sale oratorice.

Cicero distinge[5]: „Tria sunt omnino genera dicendi, quibus in singulis quidam floruerunt, peraeque autem, id quod volumus, perpauci in omnibus. Nam et grandiloqui, ut ita dicam, fuerunt cum ampla et sententiarum gravitate et maiestate verborum, vehementes varii, copiosi graves, ad permovendos et convertendos animos instructi et parati (quod ipsum alii aspera tristi horrida oratione neque perfecta atque conclus consequebantur, alii levi et structa et terminata); et contra tenues, acuti, omnia docentes et dilucidiora, non ampliora facientes, subtili quadam et pressa oratione limati: in eodemque genere alii callidi, sed impoliti et consulto rudium similes et imperitorum, alii in eadem ieiunitate concinniores, id est faceti, florentes etiam et leviter ornati. Est autem quidam interiectus inter hos medius et quasi temperatur, nec acumine posteriorum neo flumine utens superiorum, vicinus amborum, in neutro excellens, utriusque particeps

---

[5] *Op. cit.*, pp. 20 urm.: „În general există trei genuri (moduri) de a vorbi, în fiecare dintre ele excelînd cîte unii, foarte puțini însă în toate. Căci și cei ce vorbesc ornamentat — ca să spun astfel — aveau o mare înclinare spre sentințe și pregnanță a cuvintelor; unii impetuoși, foarte mulți serioși, ținînd să miște și să convingă spiritele (fiindcă tocmai urmăreau lucruri groaznice printr-o cuvîntare tristă, iar nu perfectă și închegată; alții printr-una improvizată); și dimpotrivă, unii, abili, expunînd toate mai limpede, neamplificîndu-le ci lămurindu-le printr-o cuvîntare precisă și reținută; în același gen alții (vorbind) cu căldură, dar necizelați și asemănători prin dibuire celor inculți și nepricepuți, alții, cu aceiași ariditate, mai plăcuți, adică eleganți și strălucitori, chiar întrucîtva împodobiți. Dar se mai poate intercala între ele (un stil) de mijloc și oarecum moderat care nu se folosește nici de puterea de pătrundere a celor din urmă, nici de (stilul) curgător al celor de mai sus, e apropiat amîndurora sau — pentru a spune adevărul — mai curînd e lipsit și de una și de alta; și acesta fără întrerupere — după cum spun unii — vorbește curgător, neinspirînd nimic în afară de facilitate și echilibru sau adaogă cîteva floricele (de stil) ca pe o cunună și scoate în evidență orice cuvîntare prin ornamente de cuvinte moderate și prin maxime."

vel utriusque, si verum quaerimus, potius expers ; isque uno tonore, ut aiunt, in dicendo fluit nihil afferens praeter facultatem et aequalitatem, aut addit aliquos ut in corona toros, omnemque orationem ornamentis modicis verborum sententiarumque distinguit".

Cicero numește aici succint o mulțime de noțiuni privitoare la forma stilului, pentru a nu specifica numai cele trei „genera dicendi", ci și subspeciile lor. Pentru a fi cît mai clar a plecat de la terminologia elenilor. Ei disting mai bucuros „genos hadron", stilul înalt, de „genos ischnon", stilul inferior ; situează apoi între ambele, ca specie intermediară, stilul „meson". Pentru „hadron" apar și cuvintele „bary", „hypselon", „peritton", „exellagmenon" ; pentru „ischnon" cuvintele „liton", „apheles".

Este foarte bogată terminologia latinilor. Alături de seria „uber, gracilis, mediocris" există cealaltă „magnificus, subtilis, mixtus moderatusque", sau „grandis atque robustus, subtilis, medius", sau „amplus sive sublimis, tenuis sive subtilis, mediocris sive modestus" pentru tipurile de stil.

Și mai multe forme prezintă vocabularul pasajului citat din Cicero. Numai că Cicero depășește chiar și cele trei tipuri pentru a ajunge la alte subtipuri. Dacă pe lîngă aceasta vorbește de „grandiloquum", el se gîndește de fapt la grecescul „megaloprepes". „Vehemens" al său, corespunde grecescului „deinon". Rămîne însă discutabil dacă aceste expresii se suprapun cu unul dintre cele trei tipuri sau înseamnă doar o nuanțare. Desigur, servește numai ca nuanțare și încercarea lui Dionys din Halikarnas de a distinge trei armonii : „harmonia koine" sau „eukratos". „austera" și „anthera" sau „glaphyra" ; ea nu constituie o încercare de a scorni cuvinte noi pentru tipuri principale. Este vorba de trei feluri din ceea ce numește el „synthesis". Astfel el poate lega „genos"-ul mijlociu atît cu „harmonia koine" cît și cu „harmonia anthera" și să identifice în Demostene pe reprezentantul primei împletiri, iar în Isokrate pe reprezentantul celei de a doua. Caracterul celor trei harmonii este expus în scrierea lui

Dionys *Peri syntheseos onomaton (Despre topica cuvintelor)* [6].

Disertația apărută la Amsterdam a lui Johannes David Merwaldt *Studia ad generum dicendi historiam pertinentia, pars I*: de *Dionysiana virtutum et generum dicendi doctrina* (1920), dezvoltă concludent teoria lui Dionys despre cele trei „genera dicendi", dar nu se oprește mai de-aproape la distincția dintre cele trei „harmonii".

Cicero în *Orator* și Quintilian [7] au fost mijlocitorii cei mai importanți ai acestui fel de concepte pentru epoca de mai tîrziu. Quintilian îi identifică pe „medium" și „floridum" și se referă aici în mod expres la grecescul „antheron". Una din caracteristicile atribuite de către Dionys, „harmoniei", apare prin aceasta ca o caracteristică a „genos"-ului mijlociu.

În sfîrșit, existau deja denumiri pentru exagerări eronate ale celor trei feluri de stil. Astfel apare alături de „grande", un „inflatum ac tumidum"; alături de „tenue" un „aridum et siccum", alături de „medium" un „dissolutum quod est sine nervis et articulis" [8].

Distingerea celor trei feluri de stil mai era încă atît de curentă în evul mediu, încît Walther von der Vogelweide o menționează ca ceva de la sine înțeles, în timp ce cititorul de astăzi cu greu ar putea înțelege fără interpretare versurile: [9],

Ich traf dâ her vil rehte drîer slahte sanc,
den hôhen und den nidern und den mittelswanc,
daz mir die rederîchen iegeslîches sagten danc. [10]

---

[6] Cap. 22—24; cf. V. Schmid, *Rheinisches Museum*, 1894, N. F. 49, pp. 151 urm.

[7] 12.10

[8] Cf. Merwaldt, *Op. cit.*, pp. 72 urm.

[9] 84, 22—24.

[10] Pînă acum am creat foarte bine trei feluri de cîntece / m-am avîntat la modul superior, comun și la cel mijlociu / încît pentru fiecare mi-au mulțumit cei îmbelșugați ei înșiși în cîntece.

Scanned with OKEN Scanner

Wilmanns trimite de aci la Prooemium-ul lui Badius Ascensius din scrierea lui Boethius *De consolatione philosophiae*. Aici se spune : „Est autem tam in metro quam in prosa triplex dicendi qualitas seu genus. Aliud enim dicitur altiloquum seu sublime, et competit personis dignis et rebus arduis. Qualia sunt heroica et tragica carmina et orationes de republica deque principibus viris habitae. Aliud mediocre de mediocribus rebus tractans et mediocri dicendi figura. Aliud humile sau tenue infimis rebus et humillimo dicendi modo congruens“ [11]. Apoi Wilmanns citează un alt pasaj din *Instituta patrum de modo psallendi* [12], care atribuie diferitelor gradări ale cîntecului bisericesc „tres ordinem melodias“ în sensul diferențierii antice. Cînd, în scrierea sa *De vulgari eloquentia*, Dante distinge pentru orice poezie cele trei feluri de stil : comic, elegiac și tragic, la bază are tot tripla împărțire antică.

Se înțelege de la sine că Iulius Caesar Scaliger [13] face uz de același mijloc pentru definirea stilului. Este foarte caracteristic cum îl utilizează Melanchton. *Rhetorices elementa* ale lui Melanchthon [14] caută să explice cele trei „genera dicendi“, prin lămurirea reciprocă a artelor (cum o numesc eu). Despre Dürer, Melanchthon spune : „Pingebat omnia grandiora et frequentissimis lineis variata“. Pentru el deci Dürer este reprezentantul lui „genus grande“. Apoi continuă : „Lucae picturae graciles sunt, quae etsi blandae sunt, tamen quantum distent a Dureri operibus, collatio ostendit. Mathias quasi mediocritatem

[11] Există însă atît în poezie cît și în proză o triplă calitate, sau stil, sau mod de a vorbi. Căci se numește stil pompos sau sublim, potrivindu-se persoanelor demne și lucrurilor alese. Astfel sînt poeziile eroice și tragice și cuvîntările ținute despre treburile publice și despre oamenii de seamă. Mai există un gen de mijloc ce tratează despre lucruri mediocre într-un stil de vorbire mediocru. Altul umil, sau neînsemnat, care se potrivește lucrurilor mărunte și unui mod de a vorbi foarte modest.

[12] Gerbert, *Script, music.*, I, 6.

[13] *Poet.*, IV, 10.

[14] Lugduni, 1537, pp. 129 urm.

Scanned with OKEN Scanner

servabat“ [15]. Lukas Cranach reprezenta pentru el „genus humile“, iar Mathias Grünewald „genus mediocre“. De altfel, el constată că felurile de stil apar și amestecate între ele.

Deja Wackernagel se plînge [16] că în epoca mai nouă, vechea diferențiere s-a extins mai departe și s-a transmis. Cei vechi concepeau numai trei specii diferite (cum observă în mod just Wackernagel) ale unuia și aceluiași gen de redare lingvistică ; în cazul cel mai bun îi recunoșteau fiecărei specii o utilizare oratorică specială, dar n-au înțeles prin „genus submissum“ proza, sau prin „genus medium“ poezia (cu excluderea poeziei lirice), iar prin „genus sublime“ proza oratorică și poezia lirică : În loc însă de a se reîntoarce la diferențierea ordonată a celor vechi, Wackernagel ar dori să unească și să corecteze el însuși concepția antică și modernă. El face din „genus submissum“ stilul clar al rațiunii, din „medium“ stilul intuitiv al închipuirii, din „sublime“ stilul pasionat al sentimentului. Mai face, ce e drept, apoi, în cadrul acestor trei genuri, încă o diferențiere tripartită într-o specie inferioară, medie și superioară. Dar cu aceasta s-a șters ce era decisiv și valoros în vechea împărțire în trei.

Un german nu se poate mulțumi nici aci cu o definiție ce are în vedere numai forma artistică. El include cu forța în întreita diviziune, reprezentări despre conținutul poeziei. Aceasta este și cauza întregii neglijări în care a căzut în vremea mai nouă la noi diferențierea antică a celor trei „genera orationis“. Atît Meyer cît și Elster ar dori să cerceteze în adîncime și să pună în valoare mult prea repede diferențierile conținutului acolo unde omul antic era mulțumit să separe pur și simplu ceea ce

---

[15] „El picta toate lucrurile mai măreț și variate prin trăsăturile cele mai obișnuite“.
.....„Comparația arată că picturile lui Luca care sînt sobre deși sînt plăcute se distanțează totuși întrucîtva de operele lui Dürer. Matthias servea mediocritatea“.

[16] *Op. cit.*, pp. 320 urm.

suna diferit în urechea sa. Prin această metodă specific germană, s-a pierdut simțul sigur pentru gradările în arta cuvîntului. În primul rînd, ele trebuie luate în considerare și definite înainte de a se admite trecerea mai departe la diferențieri ce obțin caracteristici și mai fine din diferitele posibilități ale expresiei cuvîntului. Numai după ce și această sarcină este soluționată, se poate căuta calea de la formă spre conținut.

Prin metoda germană nu este ușor de obținut intuiția justă în arta stilului vorbirii. Eduard Norden arată insistent și convingător, în introducerea la opera sa fundamentală cu privire la *Proza artistică antică din secolul VI î.Chr. pînă în epoca Renașterii* [17], felul cum, față de această sarcină importantă, germanul se apără contra înțelegerii conceptuale a formei artistice, felul cum, din capul locului, din cauza unilateralității aptitudinilor sale, nu posedă simțul pentru această latură a formei.

„Literatura antică se deosebește din punct de vedere formal de literaturile tuturor popoarelor moderne, prin aceea că ea acordă o valoare incomparabil mai mare formei expunerii". Această deosebire ar fi profund motivată prin aptitudinea caracteristică a popoarelor.

Elenilor le-au fost dăruite într-o măsură neatinsă sentimentul pentru armonie și capacitatea plăsmuirii plastice a celor simțite. Romanii și-au însușit măcar într-un anumit grad, printr-un efort de voință și prin capacitatea lor de adaptare, simțul grecilor pentru frumusețea formei pure. Nici unul dintre popoarele moderne nu a reușit ceva asemănător. Cel mai puțin poporul german. „Căci cine ar putea nega că urechea romanică și astăzi este mai sensibilă la sunetul plăcut atît al limbii grațioase cît și al celei patetice ?"

Norden amintește faptul că umanismul și-a creat foarte încet drum la germani și încă într-o formă înstrăinată de originea sa ; germanii se obișnuiau fără voie și greoi cu

[17] *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr, bis in die Zeit der Renaissance*, ed. I, Leipzig, 1898.

strălucirea formei și patosul retoric. Umanismul s-a născut în Italia, unde și astăzi încă poporul vorbește în perioade bine construite și aplaudă formularea prețioasă ca și revărsarea patetică a oratorilor parlamentari și a predicatorilor săi din amvon, așa cum odinioară Populus senatusque Romanus îl aplauda pe Cicero, iar comunitatea milaneză pe Ambrosius. Umanismul a găsit o primire entuziastă în Franța și, la început, și în Spania.

Într-o notă, Norden mai aduce o serie de dovezi pentru înțelegerea cu care au primit romanii arta oratoriei. Aceste mărturii sînt destul de importante pentru a fi repetate aci.

Spaniolul Antonius Lullus arată cu toată seriozitatea în scrierea *De oratione* [18], că orice cuvîntare bună trebuie să fie asemănătoare unui cîntec reținut și că la poporul său ar fi întocmai așa. De aceea, s-ar menține de pe vremea lui Chiron concepția că „studium musicae necessarium esse oratori".

Entretiens d'Ariste et d'Eugène [19] al lui Bouhours și scrierea lui Muratori *Della perfetta poesia Italiana* [20] — care observă că nici o limbă nu a păstrat, asemeni celei italiene, „armonia" și „maesta de'periodi" — apar ca mărturie pentru competiția dintre francezi, italieni, și spanioli în secolul al XVIII-lea pentru frumusețea limbilor lor. Dacă Norden este de părere că o astfel de întrecere este imaginabilă numai între popoarele romanice, ar trebui totuși să ne referim la polemica dintre Klopstock și Wilhelm Schlegel. Dialogul lui Schlegel din 1798, la începutul revistei *Athenäum*, intitulat *Der Wettstreit der Sprachen (Disputa limbilor)* [21], este de altfel o dovadă deosebit de importantă pentru părerea lui Norden.

Francezul V. Ballu [22] declară: „Le caractère propre à chaque proposition du langage trouve toujours un ana-

[18] Basel, 1558, pp. 404 urm.
[19] 1671, cap. 2.
[20] 1723, 3, cap. 9 urm.
[21] *Sämtliche Werke (Opere complete)* 7, pp. 197 urm.
[22] *Phonetische Studien (Studii fonetice)*, editate de Viëtor, Marburg, 1889, 2, 303.

logue dans le caractère des phrases harmoniques, ce qui permet une application facile de l'idée musicale à l'idée exprimée en mots. J'affirme qu'un bon musicien doit pouvoir accompagner à l'aide d'un piano, par exemple, un orateur qui déclame bien, et que le sens des périodes musicales aidera singulièrement à comprendre le sens des phrases prononcées (aussi ne suis-je nullement surpris, quand je lis que les Grecs déclamaient en se faisant accompagner par des instruments, et que les orateurs romains avaient un musicien près d'eux pour maintenir et rappeler le ton)".

Că aceasta nu este o simplă teorie, Norden ar dori s-o deducă dintr-un pasaj din romanul *Germinal* al lui Zola [23]. Despre un orator public se povestește acolo : „Un silence profonde se fit. II parle. Sa voix sortait pénible et rauque... Peu à peu il l'enflait et an tirait des effets pathétiques. Les bras ouverts, accompagnant les périodes d'un balancement d'épaules, il avait une éloquence qui tenait du prône, une façon religieuse de laisser tomber la fin des phrases, dont le ronflement monotone finissait par convaincre".

Norden se mai referă încă la multe alte dovezi, care vorbesc în cartea sa despre simțul pronunțat pentru formă al popoarelor romanice. În sfîrșit, el observă că printre expunerile sistematice mai noi despre retorica greacă, *Théorie du style* din cartea lui A. Chaignet, *Retorica și istoria ei* [24] este, în ceea ce privește simțirea antică, superioară față de capitolul corespunzător al lui R. Volckmann din *Retorica grecilor și romanilor* [25], cum erau și teoriile retorice frumoase ale secolului anterior din Franța (de exemplu acele ale lui Voltaire și ale altor enciclopediști) față de teoriile despre stil ale lui Gottsched sau Gellert și alții.

---

[23] IV, 4, p. 278.

[24] *La rhétorique et son histoire*, Paris, 1888, pp. 413 urm.

[25] *Rhetorik der Griechen und Römer*, ed. II, Leipzig, 1885, pp. 393 urm.

Scanned with OKEN Scanner

Eu mai adaug o dovadă. Alsacianul René Schickele descrie, în cartea sa orientată cu totul în sens francez, *Strigăte pe bulevard* [26] pe oratorul Jaurès : „Jaurès era o trompetă. Ea răsuna cu sunet meridional. Tonul ei era moale, ca de aur. Putea să șoväie, putea să se poticnească, devenea jucăușă, se întrerupea brusc, dar nu-și pierdea niciodată, nici o secundă, sonoritatea ei caldă, fluiditatea luminozitatea unei muzici sudice. La prima frază erai surprins să auzi vorbind un mare orator cu un accent puternic. La a zecea frază îl ascultai pentru întregul farmec personal al vocii, ca o muzică intimă. — Gesturile lui erau pline, ca și vocea, chiar și în clipele de excitare maximă, de o gravitate răsunătoare dar stăpînită. Nu se pierdeau și nici o pasiune nu le făcea să greșească. Desfășurau idei cu un caracter general măreț și uneori vibra cîte o idee în gest, asemeni unui tren pe un pod lung. Întregul om și cuvîntul său și gesturile sale aveau plutirea ce-și proiecta departe umbra, tărăgănarea grea dar neostenită a marilor păsări, zborul încordat al corpurilor grele. Din această stirpe erau Balzac și Victor Hugo. Mari mîncăi, care digerau și fierul, mașini care, după ce se puneau în mișcare, amenințau să asurzească împrejurimile cu activitatea lor, o generație foarte galică, căreia Rabelais îi ridicase un monument preistoric". Merită să fie citite și pasajele următoare ale lui Schikele, pentru a înțelege întreaga capacitate a romanicului sau semi-romanicului de a aprecia trăsăturile esențiale ale artei oratorice caracteristice.

Încă J. G. Sulzer, în *Teoria generală a artelor frumoase,* regreta că în Germania nu se prețuiește suficient valoarea unui bun orator. Aclamația frenetică cu care se onorează în Germania poeții i se acordă rareori unui orator. „În scrierile noastre critice se poate întîlni de sute de ori numele lui Horațiu sau Virgil, înainte de a întîlni o dată numele lui Demosthene sau Cicero". Invers, Faust

[26] *Schreien auf dem Boulevard,* ed. II, Berlin, 1920, pp. 38 urm.

[27] *Allgemeine Theorie der schönen Künste,* ed. II, 1794, 4, 23.

al lui Goethe dă în prima sa conversație cu Wagner, o puternică expresie disprețului german pentru arta oratorică riguroasă. În versiunea inițială a lui *Faust* se spune : „Prietenia, iubirea, fraternitatea nu se manifestă oare de la sine ?“ Felul în care o astfel de mărturisire era în concordanță cu concepțiile lui Herder, a fost constatat de mult de către interpreții lui *Faust*.

Dacă toate aceste dovezi atribuie, în opoziție cu germanul, locuitorului din jurul Mării Mediterane în general, iar în timpul mai nou în special francezului, o capacitate mai mare de a cunoaște arta prozei, la aproximativ un deceniu după apariția operelor lui Norden, francezul Gustave Lanson a demonstrat de asemenea, în lucrarea *Arta prozei* [28], acest talent deosebit al poporului său, ca și faptul că pînă atunci, nici din partea franceză nu se spusese nici pe departe totul despre arta prozei. Studiul lui Lanson, publicat mai întîi în *Annales politiques et litéraires (Anale politice și literare)* din 1905 și 1907, nu vrea să ofere o expunere strict științifică ; lasă, dimpotrivă, altora tratarea deplină a problemelor ce rezultă din ea. Lanson regreta în mod expres lipsa atît a înțelegerii valorilor spirituale ale prozei franceze, cît și a aprecierii juste a valorii ei artistice. Lanson este deplin conștient că mulțimea efectelor estetice conținute în proza franceză are nevoie de o examinare mai atentă. El ar dori să-i stimuleze pe toți acei care se ocupă de literatura franceză. Tocmai fiindcă epoca a renunțat la valorificarea dogmatică, Lanson speră să se ajungă, prin cunoașterea aprofundată a posibilităților contradictorii în exprimarea în proză, la o mai bună înțelegere a diferitelor stiluri ale artei cuvîntului.

Ca fiu al unei lumi impresioniste, Lanson nu se referă deloc la vechile concepte ale stilisticii. Dimpotrivă, el oferă o lungă serie de modele fericit alese de proză franceză de la Rabelais pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, relevă cu subtilitate diferitele impresii produse,

[28] *L'art de la prose*, Paris, 1908.

Scanned with OKEN Scanner

le ordonează într-o succesiune cronologică în care se poate recunoaște ceea ce este tipic la diferitele personalități și diferitele grupuri. Se cercetează alegerea cuvintelor, construcția gramaticală, ritmul, culoarea și nuanțarea, dar se stabilesc și speciile favorite ale diferitelor epoci, portretele și maximele din „Grand siècle", fabulele, basmele, dialogurile secolului al XVIII-lea. Diferitele concepte fundamentale ale stilului rezultate, în acest mod pentru contemplatorul istoric, nu sînt reunite însă într-o înlănțuire sau diferențiere sistematică. Principiile lui Lanson trebuie desprinse din ansamblul expunerii sale. Constituie chiar o excepție cînd Lanson relevă într-un capitol opoziția polară dintre „phrase musicale" și „phrase pittoresque" la Jean-Jacques Rousseau și Bernardin de Saint-Pierre. Și ceea ce se spune în ultimul capitol cu privire la „le faux art", se apropie de cuprinderea unui concept fundamental. Rămîne mult mai fidel vechiului uz și expresiilor sale tehnice M. Roustan, de pildă în capitolul *Études de la forme (Studiul formei)* din lucrarea *Aproximării de explicație franceză* [29].

Cu totul altfel decît Lanson a atacat problema Adolphe Philippi, cînd, în lucrarea sa *Arta vorbirii* [30], a creat o „retorică germană", pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Norden apreciază această operă. Într-adevăr, Philippi vorbește ca specialist și cu dragoste despre teoriile antichității ca și ale popoarelor romanice. El afirmă chiar [31] că tot ce se găsește la cei noi cînd vorbesc despre stil, se bazează în esență pe bagajul de cuvinte din lucrarea lui Cicero *Orator*. În opoziție cu Lanson, el oferă — la sfîrșitul lucrării sale — o expunere principială amănunțită, spune lucruri demne de atenție cu privire la expresia lingvistică, cu privire la alegerea cuvintelor, la construcția frazei, la stilul și figurile prozei. Dar oricît ar ține seama aci de părerile retoricii mai vechi, el se referă

[29] *Précis d'explication française*, Ed. III, Paris, fără indicarea anului, pp. 72 urm.
[30] *Die Kunst der Rede*, Leipzig, 1896.
[31] *Ibidem* pp. 246 urm.

mult mai mult la ceea ce i se pare lui a fi adevărata artă a prozei, decît la încercarea de a defini și înțelege diferitele stiluri ale prozei. Aci ca și în expunerea istorică a prozei germane de la Liscow și Klopstock pînă în timpul nostru, predomină o judecată de valoare destul de unilaterală. Exclamația plină de reproș : „Aceeași proză pretențioasă, sălbăticită la Heine, la Tînăra Germanie, ca și la Jean Paul“ trădează nu numai cît de mult simplifică Philippi lucrurile, dar și cît de străin îi este lui modul de cercetare al lui Lanson, sensibil gradată, care explică exact esența modurilor de exprimare opuse. El renunță complet să explice, cum o face Lanson, prin citate alese cu îngrijire, fie stilul individual, fie cel al unei grupări, iar în aceste citate să descopere ceea ce este decisiv pentru acest stil. Este inexplicabil de ce Philippi nu utilizează nici bogăția de elemente descoperite de el însuși în chiar interiorul teoriei antice și romanice despre stilul prozei. N-a epuizat-o nici pe departe complet. Nu apar deloc concepte importante ale teoriei antice sau ale celei noi. Încercarea lui rămîne astfel un bogat depozit de fapte istorice, care nu se ridică însă nici la o expunere sistematică a caracterului prozei, nici la o apreciere istorică închegată. Ceea ce are Philippi în plus față de Lanson, corelația expresă cu teoria mai veche despre arta prozei, o utilizează el însuși foarte puțin pentru înțelegerea lungii serii de artiști germani ai prozei. Pe la 1900 foarte puțini germani au consacrat problemei formei artistice a prozei un efort atît de serios, dar chiar cazul lui dovedește cu cît are un romanic mai multe de spus despre această problemă, decît un german. În definitiv„ retorica germană“ a lui Philippi e „simțită“ mult mai germanic, decît lucrarea lui Lanson.

Norden însuși a trebuit să cîștige în mai mare măsură un astfel de sentiment fin romanic pentru efectele auditive ale prozei, pentru a-și scrie opera așa cum a scris-o. Un autor din părțile cele mai nordice ale Germaniei trădează astfel o adorație neobișnuită la noi pentru secretele artei antice a cuvîntului. Scoțînd conceptele funda-

Scanned with OKEN Scanner

mentale din stilistica și retorica antică, îi reușesc imagini precis conturate nu numai ale unor oratori, ci în general ale unor scriitori de proză. Din relatările reci și obiective ale lui Caesar auzim odată cu el un „sermo imperatorius". Mijloacele lui Caesar sînt atît de simple (el utilizează din mijloacele de care dispune retorica, aproape numai asyndete și anaphore viguroase) încît perioada artistică, rară, așa cum apare la Caesar, are un efect cu atît mai puternic. Ca de exemplu în redarea deosebit de vie, aproape patetică, a luptei de nimicire contra nervierilor.

Apoi, Cicero cu înclinarea lui spre grandios și grațios, adversar al „latini retores", și în contradicție cu înclinarea acestora de a-i subestima pe greci, în opoziție apoi cu exigențele pur formale ale acestora față de oratori, se străduiește să realizeze în el însuși, pregătirea științifică universală pe care i-o pretinde oratorului. În tinerețea sa, el s-a sustras tot așa de puțin ca și ceilalți modei dominante, dar cu trecerea timpului, își impune o restrîngere înțeleaptă, distribuie just lumina și umbra și aplică cu economie culorile foarte puternice ce influențează deosebit de puternic nervii senzitivi. Își frînează firea care îl împinge atît spre patos și o anumită abundență, cît și spre jocuri afectate, fără a-și impune limite rigide și fără să se arunce în brațele aticismului scolastic lipsit de viață, ci învățînd frumusețea severă a formei de la Demosthene, și printr-o educație generală clasică, devine capabil să închege totul într-un întreg armonios. Ansamblul cuvîntării îi apare ca un tablou în culori strălucitoare. Astfel definește Cicero însuși, de mai multe ori [32], scopul artei oratorice ; și el susține lămurirea reciprocă a artelor.

Tacitus contează complet pe „semnotes", sau, cum spune el însuși, pe „gravitas". E distins și e dușman al meschinăriei, e temerar și tinde spre concizie. Felul cum Tacitus este de acord cu Tucidide, modul cum leagă

[32] Ca în *ad Atticum* 2, 1, 1.

ceea ce este mai bun din retorica nouă a epocii lui cu arta cuvîntului la Sallust, foarte înrudită acestui fel de retorică, cum duce la desăvîrșire acest stil, prin individualitatea sa puternică, chiar violentă, se poate citi la Nordon. Căci ceea ce este decisiv, totuși nu poate fi prezentat aici și anume fundamentarea acestei caracteristici, prin demonstrarea cea mai atentă a posibilităților de exprimare utilizate de către Tacit.

Norden dispune dominator de mijloacele ce țin de definirea conceptuală, în primul rînd de denumirea diferitelor caracteristici ale expresiei verbale, mai ales asupra mijloacelor provenite din antichitate. Atrag atenția cît de folositor i-a fost lui conceptul de „genos semnon" la caracterizarea stilului lui Tacitus. „Semnon" este una din expresiile ce apar pentru „hadron" [33]. Ar fi de neînțeles ca, după opera lui Norden, învățați germani, ca Meyer și Elster, să treacă atît de ușor peste aceste comori, dacă Norden n-ar fi impus cititorului său sarcina grea de a căuta și corobora din caracteristicile voluminoase, ce progresează în succesiune cronologică, fie ale unor personalități individuale, fie ale unor întregi grupuri și școli, premisele sistematice, deci și teoriile anticilor utilizate de el. Dacă Norden ar fi făcut o expunere specială a meșteșugului pe care-l stăpînea în amănunt, ar fi fost mai mare efectul cărții sale în domeniul cercetării stilisticii germane. Meyer de pildă îl menționează pe Norden numai în treacăt și tocmai într-un loc unde era mai puțin cazul să fie evocat.

Între timp Norden însuși s-a îndepărtat de amănuntele expunerii sale. Și, așa cum se întîmplă întotdeauna, cînd un cercetător a pătruns odată adînc în materialul său și a pus în evidență o mulțime de rezultate parțiale, Norden ajunse acum și el dintr-o distanță mai mare la o mai largă perspectivă a liniilor și la o modelare mai plastică a elementului decisiv. Cîteva rînduri din conferința sa *Valorile educative ale literaturii și limbii latine în liceul*

[33] Walzel. Oskar, *op. cit.*, p. 191, în acest volum p. 117.

umanist [34], spun cu privire la diferența de stil dintre Cicero și Tacitus lucruri atît de hotărîtoare și o spun în același timp cu mijloace atît de noi, încît este neapărat necesară redarea lor în amănunt aci. Îmi mai amintesc încă de efectul puternic ce au avut asupra mea cuvintele lui Norden cînd le-am auzit din propria lui gură. Mi-au redat doar într-o formă mie familiară, cunoștințe bine fundamentate, care mi-au rămas în continuare indispensabile. Și în aceste demonstrații ale lui Norden domină lămurirea mutuală a artelor, el se bazează și aci pe observațiile înrudite în esență ale lui Cicero, depășindu-l totodată pe acesta.

Chiar și teoreticienii greci ai artei compară operele retorice cu frontoanele templelor în care se îmbină în mod armonios splendoarea cu utilitatea. Cicero face același lucru [35]. El descoperă în cuvîntări ca și în frontonul Capitoliului, că „maxima utilitas" se întîlnește cu „dignitas", chiar cu „venustas". Frontonul Capitoliului trebuia să fie astfel construit, încît apa să se poată scurge de pe ambele laturi. De aceea, Capitoliul se înalță ca în cer, unde nu există ploaie și din aceasta provine a sa „dignitas". (Norden menționează că Cicero se bazează pe considerațiile subtile ale unui teoretician grec al artei și că toate acestea produc un efect și mai bun dacă ne gîndim la Parthenon și la ideea homerică despre Olimpul lipsit de ploaie). Norden însuși urmează însă procedeul lui Cicero și compară perioada ciceroniană cu ritmica măreață a operelor arhitecturale ale lui Palladios. În această perioadă își capătă fiecare cuvînt locul ce-i revine, așteptat de către ascultător datorită structurii interioare a gîndirii și ritmului frazei. Fiecare element servește echilibrul întregului, fiecare ornament sporește monumentalitatea, fără a dăuna impresiei de ansamblu prin încărcare prea mare. Alături de ochi participă însă și urechea. Noi trebuie să încercăm să simțim ceva din

[34] *Die Bildungswerte der lateinischen Literatur und Sprache auf dem humanistischen Gymnasium*, Berlin, 1920, pp. 14 urm.
[35] *De oratore*, III, pp 178 urm.

plăcerea senzorială a ascultătorului antic, care se lăsa vrăjit de astfel de simfonii ale sunetelor ; a ne legăna în astfel de ritmuri ca într-o barcă purtată la vale de un curent liniștit, sau ca într-o corabie falnică cînd se înalță cu valurile puternice pe oceanul patosului. Într-un astfel de scop, Norden recomandă să se recite ritmic frazele inițiale ale primei cuvîntări contra lui Catilina ; imprimă chiar aceste fraze în așa fel, încît sarcina îi este ușurată și celui mai nepregătit.

O altă lume în practicarea artei se manifestă la Tacitus. „Linia liniștită a cedat locul liniei frînte, clasicismul, barocului. Perioada, acest simbol al coeziunii forțelor republicane, a făcut loc unui stil în a cărui nervozitate stăpînită prin forța voinței, se putea încerca să se recunoască pulsul febril al unei clase sociale zdruncinată de crize puternice, dar încă mîndră și conștientă de sine". Apoi Norden reproduce începuturile a trei capitole succesive din prima parte a *Annalelor* lui Tacitus : „Haec atque talia agitantibus — gravescere valetudo Augusti — et quidam scelus uxoris suspectabant". „Primum facinus novi principatus — fuit Postumi Agrippae caedes". „At Romae ruere in servitium — consules patres eques".

Eu acord importanță în primul rînd modului cum sînt opuși aici Cicero și Tacitus ca reprezentanți, unul al clasicismului, iar celălalt al barocului. Cît de valoroasă este pentru mine o astfel de diferențiere a stilului, se va dovedi mai tîrziu. Opoziția se face simțită direct în opera de artă însăși, la o parte foarte mică a operei de artă, care confirmă însă legea formei acesteia. Ansamblul operei de artă dezvăluie esența formei sale artistice.

Desigur, înainte cu aproximativ doisprezece ani, o încercare de a pune pe teren științific nou stilistica, putea lăsa încă neobservate concepte ca baroc sau ca antic și modern, sub pretextul că esența lor n-ar putea fi expusă decît în corelația unei cercetări istorice amănunțite. Noi zîmbim astăzi față de o astfel de miopie și de autolimitare inutilă. Istoria artelor ne-a învățat că cuplul de

Scanned with OKEN Scanner

concepte ca Renaștere și Baroc, sau antichitate și gotic au o însemnătate dincolo de limitele înguste ale unei anumite epoci și pot fi utilizate pentru definirea conceptuală a exercitării artei din diferitele epoci, și pentru caracterizarea mai precisă a unor opere artistice ce au apărut în una și aceeași epocă, și chiar create fiind de același artist. Odinioară stilistica urmărea să creeze ceva utilizabil, fără a folosi din plin bogatul material scos la iveală de cercetarea antichității, ba chiar și fără a acorda atenție contradicțiilor în cadrul artei cuvîntului sau al tuturor artelor, contradicții dezvăluite în deosebi în epoca clasicismului german și a romantismului german. Este de mirare că a rămas sterilă ?

A rămas sterilă în pofida lui Norden, în special acolo unde era vorba de proză. O artă a cuvîntului a cărei esență este greu de sesizat, ale cărei caracteristici se transformau cu greu în concepte — urma — după toate cele ce tocmai s-au spus, aceasta nu mai e necesar să se fundamenteze în amănunt — să fie înțeleasă cel mai greu de către cercetătorii germani, pentru care conținutul însemna totul, iar forma puțin sau chiar nimic.

Elster constată, la sfîrșitul lucrării sale [36], că el nici nu a atins măcar probleme ce joacă un rol important în operele de stilistică. Printre acestea menționează și chestiunea demarcației dintre poezie și proză. Distincția dintre poezie și proză contează pentru el numai ca ceva particular și exterior. El însuși consideră că este poezie tot ce are ca scop „formarea valorilor estetice". „De aceea, în general, noi considerăm ca poezie și nuvela și romanul, deși acestea sînt de regulă în proză".

Trebuie menționat că în diferitele capitole citate mai sus ale *Stilisticii* sale, Elster definește caracteristici ale formei ce aparțin și prozei. Numai că Elster pare a nu admite că există diferențe artistice în ce privește exprimarea verbală între poezia ce se folosește de reguli prestabilite, de versificație, și poezia ce evoluează în proză.

[36] *Op cit.*, p. 277.

Dar unde rămîn valorile estetice ale scrierilor în proză ce nu aparţin poeziei ? Elster arată că ar exista astfel de scrieri, totuşi se pare că nu le atribuie calităţi stilistice speciale. Mai era posibilă o astfel de atitudine după lucrarea lui Norden ? Chiar şi R. M. Meyer ar fi trebuit s-o împiedice. În orice caz, Meyer îşi pune exclusiv chestiunea conţinutului diferit, cînd diferenţiază „speciile prozei“ în cap. 13 din *Deutsche Stilistik (Stilistica germană).* Cînd se întîmplă odată să-şi pună şi problema formei cuvîntului, el defineşte numaidecît ce anume le este propriu sau ce le poate fi propriu diferitelor specii de proză, eseului sau nuvelei, foiletonului sau cercetării ştiinţifice. Despre forma prozei, Meyer mai spune ceva important, doar într-un singur loc. Capitolul VI, intitulat *Fraza din punct de vedere formal,* discută în §§ 66—77, ritmica prozei şi intră în controversă cu conceptul antic de „numerus“. Înainte cu mai mulţi ani, eu lăudasem [37] această încercare de a utiliza şi de a depăşi cunoştinţele rezultate cam din timpul romantismului german, în acest domeniu.

A fost marele avantaj al preromantismului că a avut în fraţii Schlegel doi cunoscători excelenţi ai tradiţiei antice, care erau totodată dispuşi şi capabili să şteargă praful şcolăresc de pe această tradiţie şi să recunoască avantajele ca şi limitele ei. Ambii fraţi s-au ocupat cu predilecţie tocmai de problemele prozei. Se lasă aci la o parte ceea ce s-a spus în deosebi de către W. Schlegel, pentru recunoaşterea justă a literaturii în proză. Vor fi utilizate numai rezultatele ambilor Schlegel în domeniul plăsmuirii artistice în proză. În acest punct, mai mult decît oriunde, ei depăşesc clasicismul.

F. Schlegel a tradus în 1797 pentru *Attisches Museum* al lui Wieland, caracterizarea oratorului atic Isokrate, care provine de la Dionys din Halikarnas. A făcut-o în intenţia de a îndrepta atenţia epocii sale asupra posibilităţilor artistice ale prozei. Reproşaşe odinioară prozei

[37] În *Zeitschrift für deutschen Unterricht* (Revista pentru învăţămîntul german), 1914, 28, pp. 91 urm.

acestei epoci că, în opoziție cu cea antică, „mai puțin excepțiile cunoscute, este în ansamblu numai natură și nicidecum artă“ [38]. Cînd a preluat această lucrare în ediția completă a *Operelor* sale, s-a exprimat și mai amănunțit cu privire la vechea și noua proză și și-a confirmat cu această ocazie judecata sa anterioară [39]. El i-a numit pe antici, în primul rînd pe greci, un popor cu simț artistic și artist, de astădată tocmai deoarece ei tratau limba și în proză ca o construcție artistică. Cu o pătrundere și o analiză a simțului artistic și al limbii, căreia nu-i părea nimic mărunt și neînsemnat, s-a aplicat ideea de frumos din care s-au dezvoltat arta, moravurile, știința și istoria antichității elenice — la elementele cele mai subtile ale expresiei gîndirii. De fapt, aceeași intenție, sau una asemănătoare, și ideea unui stil precis definit al artei oratorice se găsește și în proza elaborată de Johannes Mülle, Winckelmann, Klopstock. Dar era luată din modelele anticilor. „Pe lîngă aceasta însă și în ansamblu, calitatea excelentă a noilor scriitori în proză înseamnă mai mult un talent natural și însușirea caracteristică a spiritului eminent, decît un stil ferm al artei oratorice culte și însușite“. Foarte asemănător mai judecă încă și astăzi Oswald Spengler [40].

Filologia clasică a zilelor noastre îi poate reproșa lui F. Schlegel că relevă ca model și prototip tocmai pe Dionys din Halikarnas. Nu numai Norden mărturisește [41] că criticul de mulți admirat, Dionys, i se pare a fi un cap extrem de mărginit. Ceea ce e bun, chiar excelent, în scrierile acestui profesor de elocință din epoca nașterii lui Christos, provine de la Theophrast și de la urmașii acestuia. Comparat cu Cicero și cu scrierea *Peri hypsous*, Dionys ar cădea și mai jos. Cu totul altfel judeca încă Wilhelm Schlegel în *Berliner Vorlesungen*

[38] *Prosaische Jugendschriften (Scrieri de tinerețe în proză)*, în ediția lui J. Mihor, I, p. 198.
[39] 4, pp 228 urm.
[40] *Der Untergang des Abendlandes (Declinul Occidentului)*, 2, 187.
[41] *Op. cit.*, I, pp 79 urm.

(Prelegerile berlineze).[42] Dionys ar fi putut da modernilor o părere mult mai pură despre artă și o concepție mult mai justă și mai cuprinzătoare despre arta vorbirii decît Aristotel, Cicero și Quintilian. „N-a limitat-o numai la elocința din cuvîntările publice, ci a amplificat-o ca concept al compoziției frumoase în proză în general, așa încît el considera ca artiști ai oratoriei și pe istoriografi și filozofi, și anume nu numai în stil și în expunerea în amănunt, dar și în întreaga concepție a planului". Deosebit de valoros peste pentru W. Schlegel că Dionys practică o lămurire mutuală a artelor și compară de pildă felul de a scrie al lui Isokrate cu operele artistice ale lui Phidias și Polyklet, proza lui Lysias cu figurile lui Kallimachos și Kalamis.

Ce e drept, cine recitește această comparație[43] nu va avea mult de cîștigat. Sublimul, măreția și demnitatea sînt opuse gingășiei și grației, bogăția în mare e opusă aptitudinii mai bune în mic. În general este departe de mine gîndul de a vrea să-l salvez pe Dionys de acuzatorii lui de astăzi. Aci este important numai ceea ce, în sensul cuvintelor lui W. Schlegel, acesta și fratele său au învățat sau susțin că ar fi învățat din Dionys. W. Schlegel poate să aibă sau nu dreptate, cînd îi face lui Dionys un merit din faptul că trece de la amănuntele de stil și expunere la concepția de ansamblu a planului: decisiv e faptul că el și fratele său fac cu adevărat acest pas. Iar după toate cele ce trebuiau spuse mai sus, pasul acesta înseamnă ceva foarte important.

B. Romantismul german

La 10 februarie 1794, F. Schlegel îi povestea fratelui său de ce a recurs la Dionys și ce a învățat deocamdată din el. Menționează opera lui Dionys *Peri syntheseos*

[42] I, pp. 46 urm.
[43] De pildă în traducerea lui F. Schlegel, *Sämtliche Werke. (Opere complete)*, 4, p. 235.

onomaton. Scrisoarea către Wilhelm din 7 decembrie 1794, dovedește în ce măsură F. Schlegel a ajuns curînd, în sensul lui Dionys, la capacitatea de a transpune în concepte forma prozei gîndite artistic. El se referă la unul din articolele lui W. Schlegel cu privire la felul și arta lui Dante. Pentru noi rămîne un lucru secundar judecata de valoare puțin exagerată, ca și faptul că este vorba de o lucrare a lui W. Schlegel. Importantă este numai bogăția de concepte ce definesc stilul, care trebuiau să genereze o idee mai precisă asupra acestui stil :

„Sînt de acord cu Karoline ; tu n-ai scris încă niciodată în liniște. Totuși, stilul tău a cîștigat foarte mult într-o altă privință. Este mai nervos... O singură dată mi s-a părut că ai fi în primejdia de a cădea într-o greșeală de care ar trebui să te ferești puțin, și anume a predilecției pentru coloritul exaltat (schwärmerisch) în expresie. Mi se pare în genere că nu trebuie să eviți decît două obstacole în stil... Scylla stilului tău este sfînta revoltă, iritabilitatea, acea „Menis“ pe care probabil că ai moștenit-o de la Achille... Pentru acum ești ireproșabil ; dar dacă ulterior vei fi atacat sau vei fi totuși iritat, va fi nevoie poate de o anumită atenție. — Charybda... pe care o menționasem mai înainte, „sfînta capacitate de răzbunare“. N-aș dori să acorzi publicului posibilitatea să te cunoască greșit ca pe Jacobi... Apoi găsesc de asemenea de prisos și chiar fără gust luxul estetic pe care-l practică Herder și Jacobi cu limba artistică a exaltaților (Schwärmer). Cu cît este mai nobilă simplitatea lui Hemsterhuis și siguranța lui Winckelmann. Stilul tău era totdeauna proaspăt și curgător, acum este și nervos. Tu îmbini aproape în mod desăvîrșit formația pură a lui Winckelmann cu vioiciunea lui Herder și cu bărbăția lui Müller. Dar pe lîngă aceasta, tu mai ai înclinarea spre ceva pe care nu o pot numi pentru că noi nu avem un cuvînt pentru aceasta, deasemenea n-am întîlnit acest lucru la nici un modern, afară de o bănuială despre ea la Hemsterhuis. Anticii o numeau parfum (Duft). Astfel spune Dionys foarte just : „Peste operele lui Platon plu-

teşte un parfum al antichităţii, „chnous archaiotetos". E ca aerul plin de viaţă din peisajele lui Claude Lorrain". [44]

În puţine rînduri o mulţime de concepte fundamentale despre stilul prozei : nervos (firește, nu în sensul nostru, ci pentru caracterizarea forţei nervoase, cum întrebuinţează francezii „nerveux"), colorit exaltat (o latură a stilului partizanilor mişcării *Sturm und Drang*, păstrat şi mai tîrziu de către Herder şi Jacobi), simplitate (Hemsterhuis, platonicianul olandez, favoritul fraţilor Schlegel şi al lui Hardenberg, o reprezintă pentru Friedrich), precizia (Winckelmann), stil proaspăt şi curgător, cultură pură (Winckelmann), vioiciune (Herder), bărbăţie (Johannes Müller) şi, în sfîrşit, noţiunea pe care o ascunde în sine observaţia lui Dionys, „parfumul antichităţii", foarte importantă pentru perioada ce va urma a romantismului german. Pentru lămurirea ei F. Schlegel se foloseşte de pictură. Din nou artele trebuie să se lămurească reciproc.

Aceasta depăşeşte indicaţiile seci din stilisticile noastre germane de astăzi. Depăşeşte de asemenea şi pe omul care, în *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, furnizează în general nu numai unitatea de măsură a educaţiei estetice a epocii luminilor, dar a pretins şi acolo — aşa cum s-a menţionat mai sus [45] — în mod expres o mai bună considerare a mijloacelor artistice oratorice : Sulzer.

Sulzer începe articolul *Prosa : Prosaisch (Proză : Prozaic)* cu observaţia că nu măsura versului decide dacă avem în faţă poezie sau proză. Rămîne într-o oarecare măsură deficitar în ceea ce spune el cu privire la proza poetică şi versurile prozaice. Deja de dragul concetăţeanului său Solomon Gessner, ar dori să justifice „poezia fără măsura silabelor". „Ce e drept, poeziei prozaice celei mai frumoase îi mai lipseşte încă desăvîrşirea ; şi se simte lipsa versului cu atît mai tare, cu cît este mai

[44] Cf. *Dionysius din Halikarnas*, ed. Usener-Rademacher, I, 137 şi I, 2, 227, 12.

[45] Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 194 ; în acest volum, p. 120.

frumos restul". Previne contra tonului prozaic în poezie, contra poeticului în vorbirea obișnuită. Limbajul uzual trebuie să rămînă ferit de tonul poetic, dar de asemenea și de „tonul festiv al oratorilor sau al scriitorilor de romane". „Pentru arta poetică este foarte important ca ea să păstreze un limbaj specific numai ei. Căci foarte adesea ea nu are alt mijloc de a se ridica peste proza obișnuită și de a menține atenția cititorilor în tensiunea cuvenită, decît doar tonul ei specific în expunere; și adesea numai exclusiv utilizarea anumitor cuvinte, care, tocmai fiindcă sînt neobișnuite în limba comună, au un caracter poetic. Dacă aceste mijloace ar pătrunde și în expunerea altfel nepoetică, poetul nu s-ar mai putea ridica în unele ocazii peste expunerea comună". Sulzer își încheie articolul cu referirea la observația diferiților critici de artă, că este mai greu „să se scrie într-o proză complet pură și care să-și afirme peste tot caracterul ei specific, decît într-o foarte bună limbă poetică".

Aici domină punctul de vedere al rațiunii sănătoase a omului din timpurile iluminismului. La fel cu Gellert, Sulzer refuză limbajului uzual mijloacele poetice și retorice. Totuși, el eșuează cînd trebuie să definească arta prozei. El intuiește această artă; altfel nu și-ar aminti în cele din urmă de greutatea de a scrie în proză pură. Numai că de la proza de toate zilele el sare numaidecît la o proză a creației literare, care concordă în structurarea cuvintelor, în expresii, în diferitele cuvinte și locuțiuni, cu creația poetică în versuri. Ca și cum alături de forma limbajului uzual, n-ar mai fi posibil într-adevăr decît „tonul festiv al oratorilor sau scriitorilor de romane" și forma mixtă a idilelor împodobite poetic dar nu redate în versuri, ale lui Gessner. El nu păstrează un loc nici pentru creația literară, care evită în proză tonul înalt al lui Gessner, nici pentru o artă a prozei ce nu tinde nici spre retorică nici spre poezie.

Scanned with OKEN Scanner

După o astfel de insuficiență, F. Schlegel adoptă deja în scrisoarea din 7 decembrie 1794, punctul de vedere pe care se situează astăzi un fin cunoscător al limbii, Karl Voßler. Voßler cercetează forma limbii din fabulele lui La Fontaine, de două ori în fabula *Corbul și vulpea*[46]. Voßler examinează valorile expresive ale artei cuvîntului din aceste fabule și demonstrează însemnătatea lor pentru arta stilistică a lui La Fontaine. Ca un indiciu caracteristic apare însă și aici un „parfum al antichității", așa cum l-a observat Dionys la Platon, și F. Schlegel la fratele său. Voßler spune (p. 97) : „Franceza lui La Fontaine nu este o limbă a momentului sau a modei, ci un fel de veche franceză nouă, o limbă ce rezumă secole". „S-a dovedit din punctul de vedere al istoriei limbii și rămîne bine stabilit, că toate libertățile, neglijențele, incorectitudinile și așa-numitele erori ce s-au putut găsi în limba lui, nu sînt altceva decît arhaisme". Astfel dezvăluie Voßler secretul artei limbii lui La Fontaine : Să se forțeze limba cît mai puțin posibil și să se lase ca ea însăși să sugereze cît mai mult posibil. „Cînd ceilalți credeau că el doarme sau visează, el era treaz înlăuntrul său și asculta spiritul limbii franceze, care îi murmura în ureche nume, cuvinte delicioase, vechi, uitate, proverbe, comparații, imagini și mici fabule". Arhaismele acestea, dezavuate la curte, La Fontaine le-a strecurat pe neobservate, așa cum se întîmplă cu termenii de specialitate care au gustul sec al necesității vieții, ceva din sudoarea meșteșugului și a profesiunii.

Voßler demonstrează, citînd un creator de poezie în versuri, esența artei stilistice a limbii sale. Dar nu spune nimic ce nu s-ar putea observa și la o operă de artă în proză. El trece dincolo de matematica inferioară în definirea formei, sesizînd punctul central al stilului limbii

[46] *Sprache als Schöpfung und Entwicklung (Limba ca creație și dezvoltare)*, Heidelberg, 1905, pp. 84 urm. ; *La Fontaine und sein Fabelwerk (La Fontaine și fabulele sale)*, Heidelberg, 1919, pp. 88 urm.

Scanned with OKEN Scanner

lui La Fontaine. Evoluează în direcția pe care apucase F. Schlegel în scrisoarea sa.

Dar F. Schlegel merse în direcția aceasta și mai departe. Cînd, la patru ani după scrisoare, expune, în *Athenäum*, arta din *Wilhelm Meister's Lehrjahre*[47], el utilizează nu numai ce i s-a revelat odinioară deja în operele în proză, nu confirmă numai în materialul cel mai nobil, ceea ce practicase în scrisori la un material mai puțin prețios. Dimpotrivă, impune ca un nou principiu al criticii, că orice tratare a materialului și conținutului trebuie să se facă din punctul de vedere al formei artistice. Aici este vorba de mai mult decît de alegerea cuvintelor. Într-adevăr, sînt evocate „cupele de argint" în care și-a oferit Goethe „fructele de aur" ale romanului său.

F. Schlegel pleacă de la forma cuvîntului. Minunata proză din *Lehrjahre* este pentru Schlegel proză și totuși poezie. „Abundența ei este grațioasă, simplitatea ei importantă și plină de înțeles, iar elaborarea ei înaltă și delicată este fără severitate încăpățînată. Cum firele esențiale ale acestui stil sînt luate în întregime din limba cultă a vieții sociale, se complace însă de asemenea în parabole ciudate, ce tind să formeze din una sau alta dintre preocupările economice și din tot ce pare mai îndepărtat de locurile comune ale poeziei, un lucru straniu, specific, asemănător celor mai înalte și mai delicate". Dar Schlegel ar dori să examineze mai mult decît forma limbajului. Ar vrea să facă pentru romanul lui Goethe ceea ce făcuse Goethe însuși pentru *Hamlet*. Întregul se descompune numai în elemente și mase, în bucăți, nu în părțile sale componente inițiale, care sînt moarte în raport cu opera, deoarece ele nu mai conțin unități de același fel ca întregul. Cine și-ar raporta obiectul artei sale la astfel de componente, ar distruge unitatea lui, l-ar descompune în elementele sale și l-ar considera numai ca pe un atom dintr-o masă mai mare. În aceste cuvinte ale lui Schlegel, este caracterizată pregnant și precis eroarea fundamentală

[47] *Jugendschriften*, 2 pp. 165 urm.

a unui mod de cercetare pe care eu îl combat aici în mod categoric.

El însuși vorbește, fidel intenției sale, despre oamenii și acțiunile romanului întotdeauna așa, încît îi lasă în cadrul construcției artistice. De aceea, el analizează carte de carte din roman și determină în ce măsură este fiecare un element organic necesar în întregul organism al romanului și dacă constituie un întreg al particularităților esențiale. El remarcă mereu efectele formei. Se referă la disonanța dură cu care se încheie prima carte ; acest final s-ar asemăna unei muzici spirituale, în care vocile cele mai diferite se alternează rapid și impetuos ca tot atîtea sunete din lumea nouă, ale cărei minuni trebuie să se desfășoare în fața noastră. Cea de a doua carte ar începe prin a repeta muzical rezultatele primei, comprimîndu-le în puține puncte și potențîndu-le la extrem. La sfîrșitul ei, armonia disonanțelor este mai frumoasă decît muzica ce încheiase prima carte. „Ea este mai încîntătoare și totuși mai sfîșietoare ; copleșește în mai mare măsură și te lasă totuși mai lucid". „Veselia și emoționantul, tainicul și ispititorul sînt minunat țesute în final, iar vocile angrenate răsună strident unele alături de altele. Așa lămurește Schlegel esența efectului final". El progresează de la volum la volum, de la farmecul modest al primului, la frumusețea strălucitoare a celui de al doilea, apoi la artisticul și intenționalitatea profunde ale celui de al treilea ; încheie cu demonstrarea măreției ultimului volum : „Chiar și construcția elementelor este mai măreață, iar lumina și culorile mai deschise și mai înalte ; totul este pur și antrenant, iar surprizele se îngrămădeau". Să se pună alături de aceste cuvinte ale lui Schlegel, ceea ce are de spus stilistica mai nouă cu privire la același obiect, așa cum s-a arătat mai sus [48] : ultimele două cărți ale lui *Lehrjahre* nu sînt elaborate nici pe departe cu aceeași îngrijire și meticulozitate ca cele precedente. E bine de remarcat că nu mă gîndesc deloc la contradicția

[48] Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 189 ; în acest volum, p. 121.

în ce privește judecata de valoare. Întrebarea este numai una : cine „vede“ mai mult, cine mai puțin, în opera de artă ; și cine se pricepe să exprime cele văzute și cine nu.

Faptul că *Lehrjahre* este un roman și că un roman a fost perceput de F. Schlegel ca o culme a artei poetice, a avut în orice caz o mare importanță pentru problema care prin Schlegel a ajuns aci la o primă soluție provizorie. Tocmai fiindcă conceptele obișnuite despre arta poetică în versuri nu puteau să dea rezultate aplicate la această operă, au trebuit să fie create noi concepte. Trăsăturile formei prozei au căpătat expresie în cuvinte. Iar aceste cuvinte erau valabile pentru orice creație poetică. Deoarece nu era forma obișnuită, au rezultat pentru flerul și simțul intuitiv al cercetătorului și particularități ale formei literaturii, care nici nu fuseseră luate în seamă la poezia în versuri, cu atît mai puțin sesizate conceptual. Observațiile făcute de F. Schlegel în legătură cu *Lehrjahre* se pot aplica și la poezia epică în versuri, ba chiar și la dramă. Aceasta era matematică superioară a cercetării formei ; în mod firesc ea trebuia să apară mai degrabă acolo unde nu apăruse încă o matematică inferioară, prin urmare nu putea acționa stingherind, nici să trezească impresia amăgitoare că ar satisface sarcinile cercetării formei.

Important mai este și altceva. F. Schlegel nu îi aplica unei opere de artă lipsită de forma severă a poeziei antice, exigențele severe ale unei legi a formei, care să prescrie, odată pentru totdeauna, mijloace de expresie unitare unei întregi serii de opere de artă. Cu alte cuvinte : o operă gîndită ca o creație cu caracter organic, era considerată din punctul de vedere al esteticii organice. Forma a fost demonstrată în legătură cu o creație literară care, tocmai fiindcă e un roman, ușor poate fi concepută ca ceva pur și simplu fără formă.

Pentru a caracteriza o specie a plăsmuirii artistice, care își are desigur legile sale lăuntrice, dar nu se supune unei legi general valabile, F. Schlegel a interpretat pro-

Scanned with OKEN Scanner

cedeele artistice din *Anii de ucenicie* prin comparație cu muzica. Această artă, care cel puțin pentru un laic construiește mai labil decît alte arte, și decît arta poetică, trebuie să caracterizeze trăsăturile plăsmuirii unei specii literare de o rigurozitate a formei mai atenuată. Lămurirea reciprocă a artelor domină analiza formei romanului din articolul lui F. Schlegel. E posibil ca el s-o fi utilizat în deplina conștiință a importanței și utilității ei. El își dădu devreme seama de valoarea acestei lămuriri reciproce. Wilhelm Schlegel preia de la fratele său, o dată cu aproape toate amănuntele afirmațiilor sale despre Dionys din Halikarnas, de asemenea și referirea la compararea lui Isokrate și Lysias cu artiștii plastici [49]. F. Schlegel atrăsese deja atenția în mod stăruitor asupra acestei încercări a lui Dionys de a explica contradicțiile artei oratorice în sensul lămuririi reciproce, prin contradicțiile din cadrul artelor plastice, cînd a discutat, în *Attisches Museum,* traducerea în germană a lui Dionys făcută de el. Încă de atunci [50] a arătat în ce constă în definitiv dovada cea mai temeinică a oricărei lămuriri reciproce a artelor, în special a lămuririi artei poetice prin comparare cu arta plastică. Operele artei plastice — observa F. Schlegel — sînt contemplate și apreciate aproape în general și ca ceva firesc, de fiecare, pe măsura puterilor sale, dintr-un punct de vedere pur artistic. Atenția nu este abătută de nici un adaos de natură străină, ca în unele dintre celelalte moduri de reprezentare, care mai amestecă încă și material științific sau scopuri utilitare și morale. „Ponderea senzorială a materialului și a tratării obligă aici pe maestru, numaidecît, să lucreze pentru durată, chiar pentru eternitate ; operele menite să rămînă, atrag pe amatorul de artă la acea contemplare frecvent repetată și liniștită, datorită căreia în cele din urmă impresia se poate defini pregnant și maturiza treptat, devenind judecată".

[49] Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 199 ; în acest volum, p. 129.
[50] *Jugendschriften (Scrieri de tinerețe)*, 1, 198.

Nici unei arte nu i se impun atît de tare elemente conceptuale ca poeziei [51]. Artele plastice fac ca forma lor să fie observată mai direct și mai pur. Jocul posibilităților formei, jocul formei (cum se numește de cele mai multe ori) își are independența cea mai deplină în muzică. Cine cercetează deci în arta poetică impresiile și caracteristicile formei, face de fapt bine dacă le percepe cu ochii contemplatorului artelor plastice, ar ajunge însă și mai bine și mai ușor la un final just, dacă ar căuta la operele poetice ceea ce prin efectul lor este înrudit cu creațiile muzicii. În arta plastică, și mai mult încă în muzică, trăsăturile formei se impun de-a dreptul. În poezie le sesizează numai acela care a învățat să „vadă" sau să „audă" în alte arte. Numai „contemplarea repetată și liniștită" îl va duce la țintă.

O distincție importantă trebuie să se facă însă deja aci, în legătură cu încercarea lui F. Schlegel de a combina mijloacele artei cuvîntului, prin care povestitorul Goethe dirijează și domină atmosfera cititorului său, cu mijloacele muzicii. F. Schlegel nu se gîndește aci nici pe departe la impresiile auditive reale. Graţia poetică și muzica, trezesc simțiri auditive prin ton, prin sunetul cuvîntului vorbit, prin răsunetul sunetelor muzicii. Schlegel însă înțelege cu totul altceva. Cine spunea că pe el îl interesează numai înrudirea imagistică, că așază muzica și mijloacele sale de impresionare numai parabolic alături de poezie, n-ar nimeri încă intenţia propriu zisă a lui Schlegel și ar face ca sensul procedeului său să fie greșit înțeles. Ar trebui să se vorbească mai bine despre înrudirea desenului. Succesiunea sentimentelor stîrnite de muzică, Schlegel o regăsește în romanul lui Goethe, în structura diferitelor cărți și volume ale acestui roman. Dacă muzicii îi este dat să prezinte, într-o bogată alternare, ton după ton, se realizează — după accepțiunea lui Schlegel — ceva asemănător în romanul lui Goethe. Goethe o obține nu prin ordonarea succesiunii tonurilor,

[51] Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 178 ; în acest volum, pp. 96 urm.

ci prin succesiunea alternantă a acțiunilor povestite și a conținutului lor afectiv.

Sesizarea a ceea ce se aude melodic în arta poetică, a ceea ce acționează direct asupra urechii îl interesa, de la bun început, pe cel mai mare dintre frații Schlegel. De timpuriu, acesta a urmărit cu atenție euritmia și eufonia nu numai în poezie. Scrisorile lui Wilhelm către Friedrich Schlegel din anul 1794, supun limba germană în general unui examen sever, făcut de simțul său auditiv sensibil. Aici își are rădăcina ceea ce are el de spus contra lui Klopstock în *Disputa limbilor*. Cu atît mai încîntat a aplaudat cînd a întîlnit o literatură în care asperitatea cuvîntului german s-a transformat în sunete agreabile ale muzicii. A lăudat cîntecele basmelor lui Tieck, în primul rînd interludiile din *Magelone*, revelînd că aici limba s-ar fi dezis de orice corporalitate și s-ar dizolva într-un suflu spiritual. „Cuvintele par a fi abia exprimate, încît ele răsună aproape mai delicat decît cîntecul : cel puțin este contopirea cea mai nemijlocită și mai indisociabilă dintre sunet și suflet și totuși minunatele melodii nu trec mai departe neînțelese.“ [52] Totodată, pentru W. Schlegel, limba „basmelor“ chiar și în proză, devine muzică, lăsînd ca pentru urechea sa „să răsune muzica unor emoții delicate“. Admiră forța liniștită a expunerii din Der blonde Eckbert *(Eckbert cel Blond)*, această „proză, nu așa-numită poetică, ci, dimpotrivă, foarte simplu construită, dar cu adevărat poetizată“. Tieck a studiat în *Wilhelm Meister* al lui Goethe și în basmele despre *Șarpele de aur*, secretul măsurii și libertății, al progresării ritmice și al bogăției impresionant desfășurate în proza germană.

Afirmațiile cercului din jurul fraților Schlegel cu privire la muzicalitatea limbii nu pot fi totdeauna precis deosebite de *formulările* ce se referă, la fel ca în articolul lui F. Schlegel despre *Lehrjahre*, doar la o simplă succesiune de ambianțe gîndită muzical. La 29 octombrie 1798,

[52] *Werke*, 12, 34.

Scanned with OKEN Scanner

F. Schlegel numea romanul lui Tieck *Sternbald*, pentru a-l apăra contra judecății aspre a lui Wilhelm, a Karolinei, și a lui Goethe, „o dulce muzică de și pentru fantezie". El a adăugat apoi în mod expres : „ați uitat voi oare basmele populare ?" Aceasta sună ca o trimitere la frazele citate ale lui W. Schlegel despre basmele populare. Și cu toate acestea, poate că F. Schlegel s-a gîndit mult mai puțin la efectele auditive ale limbii din *Sternbald*, decît la arta atmosferei nuanțate muzical a acestuia.

În *Notița* din *Athenäum*, care vorbește despre Cervantes, cu ocazia traducerii acestuia în limba germană de către Tieck, se referă mai întîi pur și simplu la particularitățile auditive ale limbii, cînd spune despre proza lui Cervantes, că în nici o altă proză poziția cuvintelor nu constituie în asemenea măsură simetrie și muzică [53]. F. Schlegel sprijină pe această observație, judecata că proza lui Cervantes nu s-ar putea compara decît numai cu proza lui Tacit, Demonstene sau Platon. Modernă în toată puterea cuvîntului, pe cît este a acestora o proză antică, proza lui Cervantes e totuși la fel de artistic plăsmuită. Schlegel mai adaugă multe motive și vizează deja și conținutul : nici o altă proză n-ar utiliza varietățile de stil și astfel de mase de culori și lumină, nici una n-ar fi atît de proaspătă în expresiile generale de cultură socială, atît de vie și de plastică. Mereu nobilă, mereu grațioasă, ar reda cînd înțelegerea cea mai ascuțită pînă la consecința extremă, cînd rătăcirea în jocuri dulci copilărești. În cele din urmă, F. Schlegel trece cu totul peste limitarea doar la efectul asupra urechii, în cuvintele : „De aceea este proza spaniolă atît de specific adecvată romanului — care trebuie să imagineze muzica vieții — și speciilor artistice înrudite, exact ca proza anticilor la operele de retorică sau istorie". „Muzica vieții" este înțeleasă figurat, iar nu în sens propriu.

Totuși, W. Schlegel trebuia să regăsească în această caracteristică a prozei lui Cervantes, ceea ce înțelesese

[53] *Jugendschriften* 2, 316.

el însuși cînd s-a pronunțat despre muzica limbii, mai ales a prozei. Pe bună dreptate, a tipărit Böcking în ediția *Operelor* lui Wilhelm Schlegel [54], la sfîrșitul recenziei la *Don Quichote* al lui Tieck (ea apăruse mai întîi în *Allgemeine Literatur-Zeitung* din Jena), *Notița* fratelui său.

Cînd vorbește despre muzica prozei, W. Schlegel se limitează la definirea trăsăturilor auditive esențiale ale prozei. F. Schlegel face numai în parte același lucru ; el se gîndește mai bucuros la o înrudire a succesiunii de atmosfere muzicale cu trăsăturile esențiale în succesiunea în povestire, deci cu trăstăuri ale structurii artistice. Cu alte cuvinte, ceea ce deschide, în articolul despre *Anii de ucenicie*, căi noi pentru înțelegerea, prin comparație cu muzica, a formei unei mari opere literare, nu ține în sens strict de teoria despre proză, ci servește la examinarea artei povestitorului, chiar a poetului în general. Cu articolul lui F. Schlegel am trecut noi înșine, pe calea ce trebuia s-o indic aci, depășind domeniul cercetării formei prozei. Să repetăm încă o dată că articolul lui Schlegel în acest domeniu a ajuns la descoperiri, deoarece un roman nu putea fi apreciat de la început ca monument al prozei, cu mijloacele obișnuite ale definirii formei creației poetice.

Numeroasele afirmații, în parte contradictorii, ale lui Novalis despre *Lehrjahre*, ating atît esența prozei lui Goethe cît și structura arhitecturală a lui *Lehrjahre*. Una ca și cealaltă, au găsit ecou în *Heinrich von Ofterdingen*. Dimpotrivă, aproape toate observațiile acestea ale lui Hardenberg își au rădăcina în introspecțiunea poetului, care, în ce-l privește, ar dori să creeze ceva înrudit și totuși diferit. Într-un articol despre *Arta formei la Heinrich von Ofterdingen al lui Hardenberg* [55] am examinat observațiile lui Hardenberg și am încercat să constat în-

[54] 11, pp. 424 urm.

[55] *Die Formkunst von Hardenbergs Heinrich von Ofterdingen*, în *Germanisch-Romanische Monatschrift (Revista lunară germanic-romanică)*. 1915, 7, pp. 403 urm., pp. 465 urm.

semnătatea lor pentru forma artistică a romanului, să arăt felul cum capătă expresie verbală în *Ofterdingen*, ceea ce pentru Novalis a rezultat ca o trăsătură valoroasă, fie a prozei în general, fie a povestirii, la examinarea lui *Lehrjahre*. Am spus la sfîrșitul lucrării mele că cercetătorii trăsăturilor formei povestirii și astăzi încă mai pot scoate învățături valoroase din observațiile lui Hardenberg. „Ar trebui să fim mult mai bogați în cercetări cu privire la forma artistică a romanului și cu privire la condițiile acesteia, ca să putem să ne lipsim cu ușurință de rezultatele lui Hardenberg".

Aci nu este vorba de roman și de forma sa artistică. De aceea mă limitez să atrag atenția asupra cîtorva fraze ale lui Hardenberg care definesc, în general, caracteristicile prozei. Chiar dacă uneori se vorbește în mod expres și despre modul de vorbire în roman, este valabil la fel pentru toate celelalte forme de proză.

Aci este în primul rînd fragmentul aproape rău famat a cărui formă inițială mai vastă o citim acum în ediția lui J. Minor [56]. Numai tratarea, exteriorul, melodia stilului din *Lehrjahre* — se spune aici — ar atrage spre lectură și ne leagă de o carte sau alta. *Lehrjahre* ar constitui o puternică dovadă a acestui fel de magie a povestirii, a acestui fel de adulații stăruitoare ale unui limbaj lingușitor, plăcut și totuși variat. „Cine posedă această grație a vorbirii. ne poate povesti și cel mai neînsemnat lucru și noi ne vom simți atrași și încîntați ; această unitate spirituală este adevăratul suflet al unei cărți, prin care ea ne apare personal și eficace". Sufletul din *Lehrjahre* ar fi sufletul bunei societăți.

Fragmentul 60 [57] continuă în acest sens. Prima carte ar arăta cît de plăcut se pot asculta și întîmplările cotidiene dacă sînt expuse într-o modulație plăcută, dacă. îmbrăcate simplu într-o limbă cultă, curentă, se deapănă în pas măsurat.

---

[56] 2. pp. 239 urm., N. pp. 235 urm.
[57] 3, 17.

Cu aceste afirmații să se mai coroboreze ceea ce se spune în capitolele 7 și 8 din *Ofterdingen* de către Klingsohr [58] despre condițiile adevăratei creații poetice. Atunci rezultă fără dificultate că Novalis fixează țeluri precise numai creației sale proprii, cînd dorește să constate în *Anii de ucenicie* magia expunerii, melodia stilului și însemnătatea acestora. Am încercat să demonstrez [59] cum Hardenberg însuși a ajuns la magia expunerii și la o melodie a stilului, în ce măsură aceasta este înrudită cu Goethe și în ce măsură se îndepărtează de Goethe. Pentru Novalis nu era o formă de exprimare neapărat necesară. „Întîlnește desigur și el adulația stăruitoare a unui limbaj lingușitor și plăcut ; înclinarea sa fundamentală s-a opus în orice caz curgerii plăcute și succesiunii de cuvinte ce se avîntă ușor mai departe“ [60]. Novalis însuși scria la 18 iunie 1800 lui F. Schlegel, cu privire la viitoarea parte a doua din „Ofterdingen“ : „Dorința mea sacră este o proză mlădioasă“. Acestei dorințe îi stătea însă în cale înclinarea evidentă a lui Hardenberg spre aforistic și dezlînat. De aceea, îi lipsea în lucrările sale „respirația dulce, armonioasă, plenitudinea elaborării, nuanțele medii, trăsăturile fine, unificatoare, o anumită atitudine, liniștea și mișcarea îmbinate, hotărîrea și înstrăinarea individului, mlădierea și bogăția stilului, o ureche și o mînă pentru înlănțuiri de perioade fermecătoare“. El știa ce anume îi lipsea. Era preocupat s-o obțină. Era lămurit că trebuia încă să rezolve pentru sine o chestiune de simplă expresie verbală, dacă vrea să se ridice deasupra limitelor capacității sale de a se înălța spre o artă mai multilaterală a modelării poetice.

Novalis cerea odată [61] ca felul de scriere a romanului să nu fie ceva continuu, ci „o construcție structurată în fiecare perioadă“. „Fiecare părticică trebuie să fie ceva detașat, delimitat, un întreg propriu“. Lui însuși nu i

[58] *Cf.* articolul meu, pp. 421 urm.
[59] *Idem*, pp. 433 urm.
[60] *Idem*, pp. 443.
[61] *Idem*, pp. 207 urm. N., 409

Scanned with OKEN Scanner

se potriveau perioadele ample. F. Schlegel spunea despre el că gîndește elementar, frazele sale sînt atomi. Expun în articolul meu [62] felul cum scrisorile mai vechi ale lui Hardenberg, iar apoi fragmentele sale confirmă înclinarea de a lăsa să se succeadă frază după frază, fără nici o legătură palpitantă. În *Ofterdingen* aceasta se intensifică, ajungînd la o expresie verbală care evită limbajul oamenilor instruiți logic, care gîndesc abstract. „Într-o epocă în care s-a ajuns în exprimarea ideilor la o înaltă precizie a gîndirii, Novalis caută să procedeze ca natura, ca un primitiv, asemeni unui poet care nu știe încă nimic despre structura gîndirii logice". De aceea, francezul E. Spenlé a putut să spună despre structura frazei lui Hardenbeg că oferă aproape numai fraze neorganice, într-o sintaxă nedezvoltată, fără nici o structură logică, doar o formațiune labilă. Structura frazei din *Ofterdingen* nu a înțepenit într-un unilateralism complet, într-un stil simplu exclamativ. Însă unde vizează lucrurile cele mai tainice, fraza devine foarte scurtă. De pildă, cînd în capitolul al 6-lea, trebuie să se vorbească despre al treilea vis, povestit în roman. Sau în conversația amoroasă din capitolul 8. Cel mai limpede în discuția cu Cyane, la începutul celei de a doua părți rămase fragmentară : „Cine ți-a vorbit de mine ? întrebă pelerinul. — Mama noastră. — Cine este mama ta ? — Mama lui Dumnezeu. — De cînd ești tu aici ? — De cînd am venit din mormînt. — Ai murit deja odată ? — Altfel cum aș putea să trăiesc ?... Încotro ne îndreptăm ? — Mereu spre casă".

Pe lîngă aceasta, ritmul construcției frazei lui Hardenberg plutește între contradicții ce sînt în orice caz foarte puternice, așa cum se pot simți în următoarele două cazuri : eu separ și aici, ca odinioară, prin linii, și conced încă o dată că nu ridic pretenția de a indica pauzele cu deplină siguranță :

Părinții erau deja culcați / și dormeau. / Orologiul din perete își bătea tactul uniform / În fața ferestrelor / ce se izbeau / sufla vîntul ; / alternativ încăperea deveni

[62] *Idem*, pp. 436 urm.

luminoasă / de la strălucirea lunii. / Tînărul zăcea neliniștit / pe patul său, / și se gîndea la străinul / și la poveștirile lui. / Nu comorile sînt acelea / care au trezit / în mine o dorință atît de inexprimabilă, / își spunea el însuși ; / departe de mine este orice lăcomie : / dar floarea albastră / mi-e dor s-o zăresc".

Astfel sună introducerea la prima parte. Mult mai liniștit alunecă finalul povestirii lui Arion :

„El abia atinsese valurile strălucitoare, / și se ridica spinarea lată a unui monstru recunoscător sub el, / și înotă rapid cu cîntărețul uimit, îndepărtîndu-se. / După scurtă vreme a atins cu el malul spre care tindea și îl depuse lin în stufăriș. / Poetul îi cîntă salvatorului său un cîntec vesel / și plecă recunoscător de acolo. / După oarecare vreme s-a dus odată singur la malul mării / și a deplîns în sunete dulci pierderea juvaerelor / ce-i aminteau de ceasurile fericite / și ca semn al dragostei și recunoștinței / îi fuseseră atît de valoroase".

Din Die Lehrlinge zu Sais *(Ucenicii de la Sais)* am citat [63] două contradicții înrudite de formulare verbală. Și acolo se alătură unui pasaj ce lasă să se succeadă rapid, pauză după pauză, un altul care menține liber un spațiu mai mare între pauze, pentru fluxul cuvintelor. Acolo este *ca un șir de zguduieli,* aici curge mai uniform.

Acestea sînt contradicții ale ritmului frazei în proză. Și se impune o noțiune a stilisticii antice care, în vremea mai nouă și din nou în mînă germană, devine surprinzător de obscură : numerus.

C. Numerus

R. M. Meyer [64] este de părere că raportul dintre numerus și ritm nu se lămurește din explicațiile teoreticienilor mai vechi și mai noi. El ar dori să separe cele două con-

[63] *Idem*, p. 422.
[64] *Stilistik*, p. 60.

Scanned with OKEN Scanner

cepte astfel încît ritmul să indice „distribuirea accentelor în propoziție", iar numerus „caracterul general al structurii". Ritmul, comun poeziei și prozei, ar apropia bucăți în proză, de poezia în versuri, prin distribuirea regulată a accentelor. Pentru definirea numerusului, propozițiile îndeplinesc, după Meyer, același rol ce-i revine în prozodie versului. Mai trebuie separat aici tempo-ul vorbirii, care se determină, cel puțin în general, prin propoziții de preferință scurte sau lungi.

Numerus în sens restrîns ar fi deci :

1. Structurarea propozițiilor (simplu sau complicat, uniform sau asimetric, iar în al doilea caz potențînd sau regresînd).

2. Materialul lexical (cuvinte lungi sau scurte, distribuirea regulată sau neregulată a cuvintelor grele și ușoare, construcția de preferință trohaică sau iambică a cuvintelor mai accentuate).

3. Pauzele (numărul, lungimea, distribuirea părților fără sunet marcate prin semnele de punctuație).

Mai pregnant formulează Meyer aceste definiții în fraza : „Ritmul se bazează pe distribuirea accentelor, numerus pe alegerea și distribuirea întregului material lingvistic (Sprachstoff) în frază și în primul rînd a cuvintelor accentuate".

Aristotel rămîne întrucîtva obscur cînd vorbește [65] despre conceptul de „arithmos". „Schema tes lexeos" nu poate fi, spune el, nici metrică, nici aritmică. Ritmul trebuie să domine în proză, nu metrul. Totuși, desfășurarea iambică este admisă și de Aristotel în proză. El s-a gîndit deci, cînd a interzis metrul în proză, numai la măsurile de vers mai puțin simple.

Ceea ce invocă Aristotel este o regulă severă. Și în stilistică regulile există numai pentru a fi călcate. Sau dimpotrivă : o regulă atît de severă este impusă numai pentru a pune frînă unei practici prea libere existente. Să ne lăsăm informați de Norden cît de frecvent împo-

[65] *Rethorica*, 3, 8.

dobesc și grecii și romanii proza cu mijloacele poeziei și ajung, firește, la desfășurarea metrică foarte accentuată. Din procedeul oratorilor antici nu se poate deduce conceptul precis al numerusului. Cine, asemeni lui Norden, își propune să scrie o istorie a prozei antice, nu realizează ceea ce ar fi propriu-zis de dorit, tocmai datorită chestiunii în legătură cu esența numerusului.

Găsesc în *Curs de literatură* [66] a lui Charles Batteux, prezentări atît de clare și convingătoare cu privire la „nombre oratoire", încît mă las cu plăcere lămurit de un francez a cărui chemare pentru sesizarea justă a unui astfel de concept al formei este incontestabilă, după tot ce s-a spus aici. Batteux cunoaște bine tradiția antică. Lucrarea lui Dionys din Halikarnas *Peri syntheseos onomaton* a tradus-o Batteaux însuși mai tîrziu [67] în franceză. Se ocupă de Dionys în *Cursul de literatură*. Cît de mult are de-a face și astăzi încă stilistica franceză cu aceste lămuriri ale lui Batteux rezultă din *Aproximări de explicație franceză* [68] al lui M. Roustan. Să se compare în schimb Roustan cu urmașul său german Helmuth Hatzfeld.

Batteux își bazează [69] pe Cicero definiția sa conceptuală despre numerus. În distribuirea pauzelor ar consta numerusul. „Distinctio et aequalium aut saepe inaequalium intervallorum percussio numerum conficit", spune Cicero în cartea a treia din *De oratore* [70]. Batteux dă un exemplu elocvent pentru pauzele prozei.

Redau ceea ce citează Batteux dintr-o cuvîntare a lui Fléchier („care este unul dintre oratorii noștri a cărui ureche avea simțul fin și delicat"), așa cum o face Batteux însuși și dau numai rînduri continue, acolo unde Batteux face mereu aliniate noi :

---

66 *Cours de belles-lettres*, Paris, 1753, 4, pp. 114 urm.
67 Paris, 1788.
68 *Précis d'explications françaises*, pp. 105 urm.
69 *Idem*, pp. 102 urm.
70 P. 186.

1. Je me trouble, messieurs, 2. Turenne meurt : 3, tout se confond : 4. la fortune chancelle : 5. la victoire se lasse : 6. la paix s'éloigne : 7. les bonnes intentions des alliés se ralentissent : 8. le courage des troupes : 9. est abattu par la douleur : 10. et ranimé par la vengeance : 11. tout le camp demeure immobile : 12. les blessés pensent à la perte qu'ils ont faite, 13. et non aux blessures qu'ils ont reçues. 14. Les pères mourants, 15. envoient leurs fils pleurer, 16. sur leur Général mort. 17. L'armée en deuil est occupée, 18. à lui rendre les devoirs funèbres, 19. et la renommée qui se plaît, 20. à répandre dans l'univers, 21. les accidents extraordinaires, 22. va remplir toute l'Europe, 23. du récit glorieux de la vie de ce prince, 24. et du triste regret de sa mort".

Doar cu puțin mai departe merge Norden [71] cînd separă propozițiile inițiale ale primei cuvîntări contra lui Catilina „kata kola kai komata". Norden renunță în mod deliberat la delimitarea ritmurilor.

„Quousque tandem abutere Catilina patientia nostra ?
Quamdiu etiam furor iste tuus eludet ?
Quem ad finem sese effrenata iactabit audacia ?
Nilne te nocturnum praesidium Palati nil urbis vigiliae nil timor populi nil concursus bonorum omnium nil hic munitissimus habendi senatus locus nil horum ora voltusque moverunt ?
Patere tua consilia non sentis, constrictam iam horum omnium scientia teneri coniurationem tuam non vides ?..."

Batteux observă că cele 24 de pauze, pe care le marchează el, ar corespunde pe deplin pauzelor versului francez. Ce-i drept, în opoziție categorică cu părerea de astăzi, el determină în ce măsură coincide această proză cu ritmul versului. Își dă seama că versul francez nu este nimic altceva decît „un intervalle fixé et rempli de syllabes". Trăsătura caracteristică a prozei constă în reglementarea liberă a pauzelor. Pauzele înseamnă pentru Batteux fie

[71] *Die Bildungswerte der lateinische Literatur und Sprache (Valoarea educativă a limbii și literaturii latine)*, p. 43.

o necesitate a respirației, fie a spiritului, care ar dori să se odihnească. Excesul sau lipsa de pauze sînt amănunțit discutate. În cele din urmă, Batteux vorbește despre „chute“ (clauza, sfîrșitul frazei) [72]. Apoi despre rapiditatea sau încetinirea mai mare sau mai mică a mișcării, a „mouvement“-ului, de efectul picioarelor de vers mai lungi sau mai scurte în numerus.

În sfîrșit [73], Batteux își rezumă descrierea numerusului, și anume din trei puncte de vedere. Întîi, numerus caracterizează un spațiu de o întindere potrivită. Aceasta vine în ajutorul spiritului, a urechii și a respirației oratorului, ca și a auditorului. Obiectele sînt clar separate, *formulările* cuvîntării îmbinate prin relații simetrice, în funcție de împrejurări, într-o desfășurare potențată sau căzîndă. Numerus determină mimica și gesturile vorbitorului, le imprimă tactul. În al doilea rînd, numerus pregătește în mod artistic clauza ; aceasta acționează ca vîrful ascuțit al unei săgeți. În al treilea rînd. numerus caracterizează întreaga desfășurare a vorbirii, îi dă o viteză mai mare sau mai mică, povestirii o mișcare mai liniștită, cuvîntării de la tribunal o impetuozitate antrenantă.

Karl Wilhelm Ramler a tradus *Cours de belles-lettres* al lui Batteux, în a sa *Introducere în științele frumoase* [74]. El a șters pe ici-pe colo, a mai făcut și adăugiri. A introdus în expunerea numerusului unele roade ale lecturii din scrierile de specialitate antice. Numai că tocmai la punctul decisiv claritatea simplă a cuvintelor lui Batteux a fost distrusă prin ștersături și adăugiri.

Exemplul pregnant din cuvîntarea lui Fléchier dispare la Ramler [75]. În locul citatelor franceze ale lui Batteux, Ramler introduce de obicei exemple germane, dar și la-

---

[72] R. M. Meyer, *op. cit.*, p. 61.
[73] *Op. cit.*, pp. 143 urm.
[74] *Einleitung in die schönen Wissenschaften*, ed. III, Leipzig, 1769.
[75] *Ibidem*, 4, 138.

Scanned with OKEN Scanner

tine și grecești. De astă dată neglijează însă să facă acest lucru. Și astfel dispare ilustrarea ușor de înțeles a numerusului ; rămîn numai definiții de concepte, care nu caracterizează nici pe departe în mod clar esența numerusului. Apoi Ramler merge mult mai departe decît Batteux, cînd trebuie definită măsura silabei în proză. A făcut-o în mod vizibil în credința că în limba germană măsura versului antic poate fi redată mai precis decît în franceză. Și astfel Ramler mai adaugă la cele trei puncte de vedere rezumate ale lui Batteux, încă un al patrulea [76], și afirmă că numerus ca măsură a silabei împrumută prozei jumătate din sunetul plăcut al poeziei. „Măsurile lirice ale silabelor anticilor plac urechilor celor mai fine : aceasta este o realitate. De ce ar înceta să placă în cuvîntarea unui panegirist ? Pe lîngă aceasta, proza și poezia nu sînt amestecate și confundate cîtuși de puțin prin aceste măsuri ale silabelor. Sunetul prozei metrice nu este nici pe departe atît de puternic ca sunetul poeziei epice sau lirice. Aceasta își repetă neîncetat măsurile silabelor și izbește prin aceasta urechea atît de tare, încît trebuie să fim atenți la desfășurarea ei și s-o reținem : în schimb, proza cu cel mai plăcut sunet constă din măsuri ale silabelor la fel de frumoase, totodată însă atît de diferite, încît nu-i mai putem reține deloc desfășurarea ; desfată urechea noastră fără a face asupra ei o impresie atît de puternică ca oda sau elegia".

Se menționează că Gessner, datorită sfatului lui Ramler, și-a redactat idilele sale într-o proză semi-versificată. Într-adevăr, Ramler ne citează [77] ceea ce cîntă Faunul lui Gessner despre ulciorul său spart și calculează picioarele de vers ce se succed în această semi-proză.

J. G. Sulzer se referă la sfîrșitul articolului său intitulat *Numerus*, la „observațiile subtile" ce s-ar găsi în traducerea textelor lui Batteux de către Ramler și pe care nu vrea să le repete. De fapt el vorbește numai în jurul

[76] *Ibidem*, pp. 168 urm
[77] *Ibidem*, pp. 163 urm.

cuvîntului „numerus", fiind conștient că este greu „să se dea o noțiune cu totul precisă despre acesta". Blankenburg subliniază — ceea ce el face de altfel foarte rar — în adaosul său, insuficiența articolului lui Sulzer. Nu se datora oare aceasta procedeelor greșite ale lui Ramler și ștersăturilor și adăugirilor ce-și permisese el în acest loc ? Ceea ce pretinde Blankenburg se extinde, ce-i drept, mult dincolo de expunerea lui Batteux. Treaba lui Batteux era ca, printr-o accentuare puternică și printr-o ilustrare simplă a pauzelor în proză, să facă palpabil conceptul de numerus. El satisface numai una din dorințele lui Blankenburg : determinarea diferenței dintre numerusul poetic și cel oratoric ; nu însă și cealaltă dorință : determinarea diferitelor specii de numerus pentru diferitele specii de proză. Blankenburg voia să fie informat de asemenea și despre opoziția dintre comportarea antică și cea modernă față de numerus. Blankenburg nu se gîndea încă la contradicția ce exista privitor la astfel de probleme legate de formă, între germani, pe de o parte, și antichitate și lumea romanică modernă, pe de altă parte. În mod evident, el credea că acest concept îi pricinuiește și unui francez tot atîtea dificultăți ca și lui însuși.

Datorită lui Ramler și Sulzer, răspunsul la întreaga chestiune despre esența numerusului a devenit pentru multă vreme imposibil. Nici măcar frații Schlegel nu dau o lămurire mai bună, cînd folosesc cuvîntul *numerus*. Bernhardi a trecut peste ceea ce se înțelege de la sine, deoarece el voia să pătrundă numaidecît în profunzime. El lucrează în sensul ambilor Schlegel cu „concepția muzicală a limbii", atunci cînd [78] observă în proză „o anumită tendință de a se organiza în redarea lingvistică, în special în partea imaginativă a acesteia, prin perioadă și numerus ca muzică". Bernhardi nu merge pe calea obișnuită de la poezie la proză, ci urcă de la cea din urmă la prima, de la un limbaj ce s-ar caracteriza numai prin nu-

[78] *Op. cit.*, 2, pp. 231 urm.

merus și perioadă, la o formă superioară a limbii, căreia îi dăruiește — ceva mai perfect și mai evoluat, dar totuși și analog — caracteristica ei deosebită : măsura silabelor și versul. El imprimă formula : „poezia este redarea vorbirii prin metru ; proza — redarea vorbirii fără metru, iar numerus și perioada sînt tendințele de a împleti în redarea vorbirii, poezia și proza".

Bernhardi, așază alături numerus, concept al formei, și perioada, concept gramatical, ca două concepte de același ordin. Mai tîrziu [79] el numește perioada „un metru prozaic", un „vers incomplet", o „proză elevată". Elementul frazei nu este silaba ci noțiunea ; iar expresia acesteia este cuvîntul izolat. Propoziția trebuie să se transforme într-o perioadă, fără a fi distrusă ca propozițiune ; trebuie să obțină o tendință imaginativă și în formă, precum și pentru ureche. Forma acestei tendințe imaginative ar fi ritmul. Pentru ca ritmul să se îmbine cu propoziția fără a-l anula, n-ar trebui să-și subordoneze, ca ritmul versurilor, diferitele cuvinte, ci să fie subordonat el formei raționale descriptive, propoziției. Ritmul ar trebui deci să se îmbine cu fraza în așa fel, încît să înceapă cu începutul și să se încheie cu sfîrșitul ei, indicat prin punct. Ritmul perioadei n-ar trebui să anuleze, ca ritmul poeziei, pasajul în urma fiecăruia dintre cuvinte, ci fiecare cuvînt trebuie să apară pur și clar, ca o parte esențială a redării înțelesului.

Bernhardi arată că ritmul versului ia naștere dintr-o mulțime de silabe între care domină un raport cauzal. Ritmul prozei se formează în mod consecvent dintr-o mulțime de cuvinte ce reprezintă în consecință și un raport cauzal. Forma rezultată, care prin înșirarea cuvintelor devine o perioadă, trebuie lămurită printr-o comparație cu structura strofei [80] : „O astfel de perioadă este ca strofa prozaică în care propoziția anterioară, adică arsisul întregului, trebuie considerată ca un vers, iar propoziția

[79] *Op. cit.*, 2, pp. 437 urm.
[80] *Op. cit.*, p. 443.

care urmează, adică teza, ca al doilea vers de încheiere al perioadei". Cele două puncte leagă ambele propoziții. Ritmul perioadei ar consta deci din intervalele ce se subordonează reciproc și în acest fel ar deveni o perioadă subordonată. Apoi ar urma în cele două puncte cezura, unde în mod necesar sensul trebuie să marcheze un important punct de repaus. În propoziția finală s-ar găsi de asemenea intervale subordonate care devin o perioadă subordonată și în același timp încheie cu punctul propoziția. Bernhardi mai accentuează de asemenea concluzia rezultată că așa-numitele semne de diferențiere nu au o origină ortografică, ci muzicală.

În acest fel ar dori Bernhardi să cerceteze în adîncime pentru a examina sensul ultim al fenomenului formei vorbirii, al distincției în ce privește distribuirea cuvintelor în vers și în proză. Dacă în loc să-și expună concepția într-un mod de exprimare foarte sumar, și-ar fi permis cîteva exemple ! Cît de simplu se dezvăluie esența numerusului la Batteux, cît de confuz sună totul la romanticul german Bernhardi. Nu apare nici măcar cuvîntul pauză, în timp ce totuși întreaga expunere urmărește să definească diferențierea pauzei în poezie și în proză. Tocmai Bernhardi, care vrea totuși să deducă numerusul din condițiile conținutului spiritual, deci din motivele interioare, se mulțumește cu semnele din propoziție, care reprezintă însă ceva ce e mai exterior decît pauzele.

Tînăra Germanie concepea problema mai simplu. Pentru ea proza era deosebit de importantă prin întreaga ei poziție de luptă contra jocului romantic cu forma și contra artificiilor romantice ale versului.

Romantismul avea puțină înțelegere pentru proza lui Lessing. Acum, Börne — nedrept ca totdeauna față de arta lui Goethe și Schiller — declară că Lessing este singurul german despre care se poate afirma cu certitudine că are stil. Heine a îmbinat admirația sa nesimulată pentru stilul lui Lessing cu o mai bună înțelegere cel puțin pentru proza lui Goethe. În *Istoria religiei și filozofiei în*

Scanned with OKEN Scanner

Germania [81] se găsește capodopera intuirii în ce privește arta cuvîntului la Lessing. Cît de profund a pătruns Heine, datorită soților Varnhagen, în secretele prozei lui Goethe, o dovedește un pasaj din cartea *Ludwig Börne* [82]. Pentru a scrie o proză desăvîrșită ar fi necesară — observă Heine — între altele și o mare măiestrie în formele metrice. „Fără o astfel de măiestrie îi lipsește prozatorului un anumit tact, i se strecoară îmbinări de cuvinte, expresii, cezuri și formulări ce nu-și au locul decît în poezie, și ia naștere o tonalitate tainică neplăcută, care lezează doar puține, dar foarte fine urechi".

Nietzsche a susținut [83] același lucru : „Să se țină seama că marii maeștri ai prozei au fost aproape totdeauna și mari poeți..., și anume se scrie o proză bună, numai confruntată cu poezia ! Căci proza este un război neîntrerupt cu poezia : tot farmecul ei constă în aceea că se evită și se contrazice permanent poezia".

Problema dificilă ce trebuie soluționată prin definirea numerusului în proză și prin distingerea ritmului ei de ritmul versului, găsește aici pentru sentiment o soluție simplă, datorită experienței personale a doi artiști excelenți în domeniul prozei.

Cuvintele lui Heine se întorc direct contra lui Börne, care era numai prozator. În altă parte a cărții [84], Heine îi reproșează lui Börne propozițiile scurte, acest mic trap canin care ar produce o monotonie insuportabilă și ar trăda o neajutorare aproape copilărească. Numai în ultimele scrieri, în special în atacul contra francofobului Menzel, Börne scrie o proză ce obține aplauzele depline ale lui Heine. În scrisorile tîrzii de la Paris, răbufnește pasiunea dezlănțuită în ritmuri mai ample, mai pline ; se prăvăleau perioade colosale, ce gestau furtuna ; construcția lor era frumoasă și desăvîrșită ca printr-o artă

---

[81] *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, ed. Insel, 7, p. 287.
[82] 8, pp. 352 urm.
[83] Ed. de buzunar, 6, 149
[84] Pp. 469 urm

supremă. În scrierea contra lui Menzel, stilul lui Börne ar atinge însă expresia sa supremă și, la fel ca în cuvinte, ar domina și în gîndire o armonie care vestește o liniștire dureroasă dar sublimă.

Cartea lui Theodor Mundt *Arta prozei germane* [85] nu determină nici măcar o coborîre de la o astfel de înălțime, care permitea priviri de ansamblu ample asupra lumii formei artistice și a pretențiilor ei, cu toate că Heine limitează, cel puțin prin frazele citate mai sus, unele sau altele dintre afirmațiile lui Mundt. Mundt este însuflețit de conștiința mîndră a mișcării „Tinerei Germanii", că versul și rima s-ar fi demonetizat. El nu face decît să persifleze „vechile prejudecăți contra prozaismului prozei". Proza nu-și mai interzice poezia conținutului ; în elanul ei plin de idei se abandonează turnúrilor celor mai cochete ale vorbirii și aproape nu rămîne în urma versificației în ce privește frumusețea ritmică și melodia.

Mundt vorbește, în discutarea numerusului, la fel ca Bernhardi, despre Arsis și Thesis în propoziție. Ceea ce Bernhardi exprimase mai nedibaci, Mundt rezumă în cuvinte plastice : „Ritmul prozei este creația muzicală cea mai fină pentru ureche, deoarece el este atît de ideal și trebuie să evite anumite măsuri de vers, fără să rămînă totuși necondiționat și necolorat de metrul versului și de metrică, ce evoluează la suprafața prozei ca o muzică aeriană invizibilă". [86] Mundt vine în întîmpinarea sentimentului german, cînd respinge numerusul oratoric căutat, „subtilizat din perioadele lui Cicero ce vin cu surle și trompete", chiar dacă (și aceasta se îndreaptă contra lui Wilhelm Schlegel) reproșează scriitorilor germani, referindu-se la Jacob Grimm, că s-au preocupat prea timid de eufonia cuvintelor.

Pentru Schopenhauer, ce-i drept, proza chiar și a tinerilor germani era prea „îngîmfată, umflată, prețioasă, hiperbolică și acrobatică". Ideile sale cu privire la scris

[85] *Die Kunst der deutschen Prosa*, 1837.
[86] *Idem*, p. 123.

și stil din al doilea volum din *Parerga und Paralipomena (Parerga* și *Paralipomena)*, se îndreaptă contra modei timpului de pe la mijlocul secolului. El cerea [87] „să se întrebuințeze cuvinte obișnuite și să se spună lucruri neobișnuite !".

Din cuvintele seci ale lui Schopenhauer, vorbește sentimentul că timpul care tindea spre materialism și care începea să sacrifice forma de dragul materialului, vrea să-și camufleze voința spre formă, slăbită de artificiile căutate în legătură cu forma. Schopenhauer analizează și respinge această situație. În realitate, Schopenhauer a venit însă în sprijinul mersului vremii. El cerea, de fapt, atenuarea artei cuvîntului care s-a impus, spre sfîrșitul secolului, tocmai acolo unde era activă o capacitate foarte autentică (pentru această artă). Cu această atenuare s-a îmbinat însă o renunțare conștientă la introspecțiune, în chestiuni ale plăsmuirii artistice. Mai tare decît oricînd înainte, acum se simțea ca o crimă contra sacrosanctității conținutului, dacă plăsmuirea artistică a expresiei nu era lăsată numai pe seama sentimentului, ci era practicată în sensul unei teorii stilistice. Aici se găsesc premisele pentru o întoarcere de la vechea stilistică definită conceptual, aici se pregătește ceea ce în sfîrșit, pe la 1900, a făcut ca cercetarea prozei și a formelor ei de expresie în țările germane să slăbească, așa cum o relatează mai sus expunerea mea.

Unul dintre cei mai mari maeștri ai artei moderate este Gottfried Keller. Lui îi era teamă (o spune odată în mod expres) să nu facă impresia de manierist și pretențios, dacă ar vorbi lăudăros și ar deveni pasionat. Rădăcina stilului său o căuta pur și simplu în firea sa. Noi simțim în lucrările sale de maturitate o necesitate lăuntrică și o severitate a expresiei verbale care acționează ca rezultat al unei autostruniri neîndurătoare. Totuși, fiind dușmanul oricărei analize conceptuale a procedeelor artistice, nu a dezvăluit niciodată cum a reușit

[87] În ediția Grisebach, 5, 552.

să ajungă la o astfel de artă a prozei. A evitat intenționat tot ce putea să apară ca o încercare de a transpune tehnica creației literare în concepte. Cînd relatează într-adevăr cîte ceva despre osteneala ce-i cauza expresia verbală, el se oprește la tot ce e mai simplu, practica matematica cea mai inferioară a formei artistice. Astfel la 16 august 1881 îi scrie lui Storm că trăiește acum o perioadă de suferință. Pentru a treia sau a patra oară citește corectura lucrării *Sinngedicht* și mereu dă peste numeroase cuiburi de greșeli școlărești grosolane, îngrămădiri de cuvinte omonime, forme verbale, particule și „afurisita silabă finală (germană) — ung, — heit și — keit". El vedea pe bună dreptate o cauză a acestor greșeli chinuitoare, în împrejurarea că de la început n-a citit nici pentru sine cu glas tare ceea ce scrisese, și nici nu avusese pe altcineva căruia să-i poată citi. Se spune că despre arta lui Keller se poate obține o părere foarte modestă, dacă se trage concluzia din această afirmație izolată cu privire la arta sa, că lui îi erau indiferente problemele mai importante ale stilului. Nu au fost desigur fără importanță ; el a evitat însă pur și simplu să vorbească despre ele.

Este curios că contemporanul său francez Flaubert se exprimă cu totul asemănător și la fel de bucuros ca și Keller, despre o astfel de matematică inferioară a prozei. La 6 iulie 1853, el povestește, într-o scrisoare, că tocmai citise din nou lucrarea lui Montesquieu *Măreția și decadența Romanilor*. El exclamă : „Joli langage !". Există acolo uneori formulări care sînt încordate ca bicepsul unui atlet. Se plînge apoi că nici Montesquieu n-a bănuit nimic despre „armonia susținută a stilului". „Les „qui", les „que" enchevêtrés les uns dans les autres reviennent incessament dans ces grands écrivains-là ! Ils ne faisaient nullement attention aux assonaces, leur style très souvent manque de mouvement et ceux qui ont du mouvement (comme Voltaire) sont secs comme du bois". La redactarea propriilor sale opere — cît de încet progresau acestea o spune destul de des —, Flaubert se

așteaptă mereu ca ulterior să descopere mii de repetări de cuvinte. Odată [88] se plînge : „Que de répétitions de mots je viens de surprendre, que de „tout", de „mais", de „car", de „cependant". Tocmai Flaubert a trebuit să se lase acuzat că acordă prea multă atenție formei. Dar scrisoarea sa către domnișoara Leroyer de Chantepie din 12 decembrie 1857, dovedește că el practica în mod absolut o estetică a conținutului, că pentru el forma era numai fața exterioară necesară a conținutului : „C'est comme le corps et l'âme, la forme et l'idée ; pour moi, c'est tout un et je ne sais pas ce qu'est l'un sans l'autre. Plus une idée est belle, plus le phrase est sonore". Altă dată[89] Flaubert discută chestiunea dacă se poate acorda prozei ritmul versului, în timp ce este lăsată totuși ca proză, în sensul cel mai riguros. Poate este fără sens să se transpună viața cotidiană în cuvinte cum se face cu istoria sau epopeea. Revine apoi la cuvintele lui La Bruyère : „Un bon esprit croit écrire raisonnablement". Așa ar dori să scrie și el. Nici aceasta nu este ceva de la sine înțeles. Regretă însă apoi că la Rabelais, Cervantes, Molière se găsesc atît de multe texte prost construite. Totodată admiră la aceștia „Les coups de poings subits", „la puissance dans un seul mot".

Toate acestea sînt foarte îndepărtate de lumea conceptelor din stilistica mai veche sau chiar din cea a lui Batteux. Dintre conceptele despre stil apare aproape exclusiv cuvîntul „mouvement". Sau, în cazul cel mai bun, Flaubert pretinde cunoașterea a ceea ce numește el „anatomie du style". Trebuie să se știe „comme une phrase se membre et par ou elle s'attache".

Keller n-a mers nici măcar atît de departe în tratarea problemelor stilului prozei. Dar este demn de remarcat faptul că în general un francez a putut fi comparat cu Keller în problema privind stilul prozei, că avea o părere foarte asemănătoare, aproape la fel de puțin favorabilă despre noțiunile supraindividuale ale formei prozei.

---

[88] *Corespondance*, 2, 255
[89] *Idem*, 2, 189.

Scanned with OKEN Scanner

Totuși, Flaubert și Keller sînt maeștri în construirea artistică a prozei. Trădează însă prea puțin din felul cum o concepeau ei înșiși. Este nevoie de simțul frumosului, cum îl posedă Lanson, pentru a defini esența acestei arte, care de fapt renunță la vechile mijloace ale prozei franceze. Lanson, soluționează problema în capitolul 19 al lucrării sale *L'art de la prose* [90]. Discută „mouvements et rythmes" în „phrase artistique du XIX-ème siècle".

Cu totul în general, Lanson întrezărește în proza artistică a francezilor din secolul al XIX-lea, o preponderență a îmbinărilor estetice față de corelațiile logice, o renunțare la precizia gramaticală în favoarea vioiciunii picturale sau poetice. A fost abandonată tonalitatea retorică. Flaubert o utilizează [91] numai parodistic. Muzicalitatea frazelor lui Flaubert este altfel decît muzicalitatea lui Rousseau. Lanson caracterizează [92] ritmul unui pasaj din *Nouvelle Heloise*" [93] nu numai prin aceea că, la fel cu Batteux sau Norden, caracterizează pauzele prin presiune, precum și prin indicarea numărului de silabe ce apar între pauze [94].

12 Mais hélas ! voit la rapidité de cet astre
4 qui jamais n'arrête.
12 Il vole, et le temps fuit, l'occasion s'échappe.
11 Ta beauté, ta beauté même aura son terme.
11 Elle doit décliner et périr un jour
4 come une fleur
10 qui tombe sans avoir été cueillie.

Despre structura propoziției din secolul al XIX-lea, Lanson spune în schimb că nu este suficient să se numere silabele. „Toutes sortes de correspondances, allitérations, consonances, éclat ou étouffement des sons, poids ou légèreté des syllabes, accélérations ou ralentissements des

[90] Pp. 268 urm.
[91] In *Madame Bovary*, p. 157.
[92] *Op. cit.*, p. 202.
[93] I, 26.
[94] La fel o face și Roustan, op. cit., pp. 108 urm.

Scanned with OKEN Scanner

mesures, symétries ou inégalités des groupements, concourent ici à la qualité musicale de la phrase“ [95].

Lanson caracterizează limba marilor scriitori de proză din secolul al XIX-lea : „Tous les nerfs de Michelet passent dans sa phrase frémissante, sensuelle, électrique, féline. Flaubert enregistre ses images sobres et puissantes dans un rythme ferme, clair, riche sans floritures, à la fois large et carré, un rythme classique, non pas au sens littéraire, mais plutôt au sens que l'histoire de la musique donne au mot“. Se face trimitere la peisajul nocturn din Cartagina în *Salambo* [96] : „Anatole France nous ramène aux rythmes legers et fins de Renan, à la phrase onduleuse et souple, accompagnement exquis de l'idée et de l'image qu'elle dévulgarise et vaporise en quelque sorte ; toute réalité se poétise, se dépouille de sa brutalité, s'allége de sa matérialité, quand elle nous est apportée par cette musique“. Un pasaj mai lung din romanul *Le mannequin d'osier* [97] este interpretat de către Lanson trăsătură cu trăsătură, în alternarea mijloacelor lui de exprimare, care se alătură strîns conținutului, în montarea lui ce acordă conținutului o formă adecvată sensului. Cu totul altceva reprezintă o frază din *Madame Bovary* a lui *Flaubert* [98] : „Ainsi se tenait — devant ces bourgeois épanouis — ce demi-siècle de servitude“.

Lanson îl descrie : „Une brève mesure, suivie de deux groupes antithétiques, contenant deux images : l'une materielle, l'autre morale, et qui s'équilibrent exactement : c'est une cadence courte et nerveuse“.

Pentru a simți deosebirea dintre o astfel de artă muzicală a construcției literare și stilul clasic al secolului al XVIII-lea, și acolo unde se abate de la ritmul expunerii, se alătură pasajul din capitolul 9 al lucrării lui Montes-

[95] *Op. cit.*, p. 269.
[96] *Op. cit.*, p. 347.
[97] P. 220.
[98] P. 165.

quieu *Considérations*, citat de Lanson [99] și examinat în privința mijloacelor sale de exprimare.

Lanson depășește cu mult mijloacele de descriere a stilisticii mai vechi, apreciind o artă a prozei ce s-a desprins de uzanțele epocii de factură clasică. Totuși se simte ușor felul cum el — numai pentru că lui în calitate de francez îi sînt curente toate noțiunile vechi ale stilisticii — poate ajunge și la mijloacele de definire rafinate ce se cer artei literare a secolului al XIX-lea. Noi sîntem încă foarte departe de o astfel de capacitate de a face sesizabile nuanțările care, firește, ar putea fi descoperite în același mod și pe pămîntul german. A distinge stilul lui Goethe de acela — mai mobil și mai liber precum și mai muzical — al lui Keller, ar fi sarcina cea mai urgentă ce apare aci. Înrudirea dintre Keller și Flaubert, care se manifestă acolo unde ambii spun — destul de puțin — despre arta exprimării verbale, poate fi mai puțin evidentă dacă se alătură pasaje din operele ambilor. Oricum rămîne ceva înrudit între construcția de frază mai liberă a lui Keller și aceea a francezilor din secolul al XIX-lea. Numai că pe solul francez se simte și mai mult slăbirea formei frazei, deoarece aici a dominat odată o rigurozitate căreia nici Goethe nu i s-a supus. Pentru așa ceva voința sa spre formă era prea germană.

Flaubert dovedește, ca de altfel și prin principiile sale privind proza, înrudirea sa cu voința germană spre formă. O astfel de înrudire se poate observa adesea în Franța, în cursul secolului al XIX-lea. Ea înseamnă o contradicție totală cu liniile mari ale stilizării severe ce devenise o lege firească pentru francezul secolului al XVIII-lea, prin clasicism, și mai ales prin Boileau ; înseamnă îndepărtarea de greci și romani, așa cum s-a impus în aceeași vreme și în Germania. În limbaj autentic german, ea se apropie de lipsa de formă. Trăsătura aceasta de simplificare a apărut unora, datorită confundării

[99] *Op. cit.*, p. 152.

Scanned with OKEN Scanner

obișnuite a plăsmuirii germane cu lipsa totală de formă, ca o intenție de a distruge toate meșteșugurile moștenite și cucerite ale stilului, înlocuindu-le printr-o lipsă absolută de stil. Stendhal conta înaintea altora ca un protagonist al acestei direcții.

Ca opoziție față de o astfel de tendință a fost considerat deja Zola. Cu tot al său „dédain de la rhétorique" conștient, se simțea destul de pregnant în scrierile sale, pe lîngă o limbă nouă, care voia doar să redea viața, fără a năzui spre o formă bine chibzuită a prozei, și înclinarea spre cea mai temerară construcție de perioade. Continua încă să se nege că aceasta ar fi reluarea vechii retorici ; se afirma dimpotrivă că ea reprezintă o retorică nouă care facilitează expresia vieții sociale noi. Frații Goncourt erau considerați în acest sens ca premergători ai lui Zola.

Impresionismul care — în multe privințe determinat de Zola — i-a urmat, a renunțat cu totul la construcția severă a frazei, la liniile mari ale perioadei. Principial el s-a îndreptat contra oricui sistem, tindea chiar cu toată puterea spre incoerență. Richard Hamann [100] constata : „Am pierdut complet plăcerea pentru perioadă ; nu prea putem înțelege că poate exista un farmec deosebit în a dirija și încheia propoziția principală de-a lungul tuturor devierilor propozițiilor secundare și subordonate... Nietzsche se plîngea odată de această lipsă de energie și memorie, cu care ne-am lăsat antrenați în propoziții scurte. Propozițiile secundare nu se leagă prin conjuncții cu propoziția principală, ci stau ca idei venite brusc, nemijlocit, parentetic, în propoziția inițială, ca niște copii găsiți pe un teren străin". Ca exemplu apare un citat dintr-o critică a lui Alfred Kerr.

Hamann menționează numele omului care a inițiat revenirea încă din epoca impresionismului : Nietzsche le nega germanilor, la fel ca odinioară F. Schlegel, înțelegerea pentru arta prozei. În ce-l privește, știa că lui nu-i era

[100] *Der Impressionismus in Leben und Kunst, (Impresionismul în artă și viață)*, Köln, 1907, p. 127.

dată numai această înțelegere, dar și forța de a o transpune în valori artistice. Oricine fusese influențat de Nietzsche, tindea din nou spre evoluția bine chibzuită a liniei din proza antică ; așa, Ștefan George și cercul său, de asemenea Hofmannsthal, dar la fel și Paul Ernst. Dacă pe calea impresionismului se apropiau tot mai mult de scopul ca proza să devină, chiar și acolo unde trebuia să fie artă, identică cu limba cotidiană, în schimb datorită lui Nietzsche, proza gîndită artistic s-a îndepărtat mult de caracterul lejer și neglijența unui ton de conversație voit comod.

În Nietzsche își găsește deci sursa și atacul pe care îl întreprinse, în studiul său *Cărțile populare germane* [101], Richard Benz, contra celor care subapreciau proza din cărțile populare de odinioară. El cere prozei artistice să intoneze acorduri mai înalte decît acela al vorbirii noastre de toate zilele, tonul permanent înălțat în care fiecare cuvînt să manifeste cu un alt sunet și o altă accentuare, alte conținuturi decît acela pe care le oferă comunicarea obișnuită de la om la om. El credea că o astfel de formă a prozei o putea găsi în vechile cărți populare germane. De fapt, el susținea o formă a prozei care s-a obținut curînd după aceea în literatura expresionistă, în general în proza scriitorilor expresioniști.

Trăsăturile prozei expresionismului încerc să le identific în lucrarea mea *Literatura germană de la Goethe încoace* [102]. Acolo există și citate caracteristice din scrierile lui Karl Sternheim, Kazimir Edschmid și alții ; ele ar putea fi ușor înmulțite. Caracteristica decisivă este scurtimea, renunțarea la perioada amplă. Dar într-un cu totul alt sens decît la impresioniști. Distanța față de vorbirea cotidiană este un principiu, în parte deja în topică. Am comparat deja acolo forma propoziției poeților expresioniști cu limba lui Tacit, așa cum o interpretează Norden și cum explică el voința acestuia spre formă.

[101] *Die Deutschen Volksbücher*, Jena, 1913.
[102] *Deutsche Dichtung seit Goethe Tod*, ed. 2, pp. 404 urm.

Este comună dorința de a concentra într-o singură frază un conținut maxim. Selectarea cuvintelor impune expresia cea mai caracteristică, mai viguroasă. Și totuși rămîne ceva doar aluziv. Este o formă de expresie barocă, așa cum o numește Norden. Dacă Norden îl situează pe Cicero în opoziție cu această artă barocă, eu voi numi drept contrapol al ei claritatea degajată a perioadei la Caesar.

Este fără îndoială limpede că numerusul se poate identifica mai ușor acolo unde se deviază de la vorbirea cotidiană spre o îmbinare amplă a cuvintelor. Dacă Tacit evită perioada lui Caesar sau chiar și arta vorbirii a lui Cicero, îi mai rămîn totuși acel „semnotes", serios-sărbătorescul, ce plutește în înălțimi deasupra pămîntului. Prin aceasta, limba sa capătă o prestanță ce se simte. Exact la fel se comportă și expresionismul. Preferînd aliniate scurte din puține cuvinte, de cele mai multe ori de lungimea unei singure propoziții, ritmul, caracteristica numerusului, iese cu atît mai pregnant în evidență. Povestirea lui Herman Kesser din 1917 *Biciul* [103] expune ultima cursă a vizitiului Maro în circul de la Roma.

„Era aplecat peste hățuri, ca înghețat în car, picioarele rotunde ca întotdeauna urît crăcănate.

Cei patru cai bălani, un gît rotund încolonat alături de altul, zburau mai departe.

Pe stăvilar căzu, la bara de semnalizare, rapid, stegulețul verde în jos.

Un aplauz nebun zgudui aerul.

Tribunele se ridică, poporul de înfometați sări pe bănci ; galeriile deveniră de trei ori mai mari, erau un val prăvălit asurzitor.

Neliniștit, fără putere, în spatele lojei Cesarului se mișca un bulgăr de aur.

Cesarul, stînd ca o păpușă, își ridică în fața ochilor un smarald șlefuit, și asistă.

Furia dezlănțuită urlă mai departe..."

[103] *Die Peitsche*, pp. 63 urm.

Să se pună alături un aliniat din caracterizarea Gertrudei Eysoldt din volumul al cincilea al culegerii lui Alfred Kerr, intitulat *Die Welt in Drama (Lumea în dramă)* [104].

„Ce fel de „pariziană" a lui Henri Becque o fi ea? Piesa se numește la ea și în concertele de cameră *Provinciala.*

Iute. Cît de iute mai sînt și eu — se exprimă doamna Eysoldt... cu o subliniere înspăimîntătoare în fiecare secundă

Pariziană ! Stii ? Cu avec. Așa cu elan. Na !

Printre altele și cu mici drăgălășenii — și cît de dulce.

Sau micul Ploetz în reprezentarea omului. Pariziana este oricum ușuratică — asta-i odată sigur. A făcut impresia ca patroana pensiunii, la care Clotilde... nu, n-ar fi descins.

Închirierea de cameră. Iute. Pariziana este ușuratică. Asta se știe. Iute ! (așa gîndește o artistă altfel autentică în felul ei)".

Prezint aceste propoziţiuni ale lui Kerr nicidecum în convingerea că ele caracterizează pur și simplu stilul său. El scrie foarte adesea așa, dar alături de acestea ; se găsesc și succesiuni de fraze ce sînt foarte îndeaproape înrudite cu forma ce se poate observa la Kesser, care anticipează în multe privinţe expresionismul. Cuvintele cu privire la Eysoldt subliniază, (pentru a vorbi asemeni lui Kerr), tonul nonșalant de conversaţie al unui om care adoptă în felul său de a se exprima uneori tonul berlinez, apoi locuţiuni sud-germane. Numerusul este greu de sesizat, deoarece el se schimbă permanent, și este orice mai degrabă decît ritmul respectat în mod regulat. Numai că și o astfel de mobilitate a ritmului, o astfel de abatere de la mersul unitar este tot numerus. Sarcina cercetătorului nu este ca față de o astfel de vorbire, să se plîngă de lipsa de numerus, adică de o așa

[104] Berlin, 1917, pp. 467 urm.

numită lipsă de formă, ci să cerceteze uzurile stăruitoare ale aestui numerus.

În felul lor specific devin mai ușor accesibile sentimentului, dacă — cum procedez eu — alături de astfel de propoziții, se pun propozițiile unui numerus complet diferit, dacă de pildă alături de cuvintele lui Kerr cu privire la Eysoldt, apare Kesser.

Este regretabil că R. M. Meyer, cînd a cercetat esența numerusului, nu avusese încă în față construcțiile de frază ale expresionismului. El ar fi identificat atunci posibilități contradictorii ale numerusului care, potrivit expunerii sale, încă nici nu par să existe. El însuși alătură cu un simț foarte subtil și procedînd abil, complexe de fraze din Lessing, Goethe, Schiller și Nietzsche [105], și descrie modul deosebit al fiecăruia dintre cei patru, pe baza exemplelor selecționate. Vom releva aici numai ceea ce este foarte important, pentru rest ne referim la Meyer însuși ; nimeni n-ar trebui să treacă pe lîngă aceste observații istructive. Ele merită să fie reținute cu grijă.

Despre Lessing, Meyer spune : ușoară pregătire în vederea unei cadențe ce țîșnește asemeni unui fulger, desfășurîndu-se într-o curbă frumoasă, distribuită uniform. La Goethe întreaga frază ar fi combinată în vederea unei simetrii frumoase, fiecare parte cu încheierea sa formată, în mijlocul frazei o lină înălțare de ton. La Schiller se pregătește o încheiere puternică, mișcată dramatic ; o ascensiune care, puțin înaintea culminării e potențată și mai mult în eficacitatea sa, printr-o retardare. La Nietzsche modelarea armonioasă a lui Goethe se îmbină cu încheierea impresionantă a lui Lessing ; perioade artistice, fiecare parte a frazei cu ecou ; punctuația nu este atît de frecventă ca la Lessing, nu atît de sumară ca la Schiller ; ascensiunea imperceptibilă spre un platou de largă perspectivă.

---

[105] *Op. cit.*, pp. 67 urm.

Scanned with OKEN Scanner

Meyer materializează imaginea propoziției lui Schiller și Nietzsche în afară de aceasta, și prin desenul pentru ochi. Este conștient că oferă numai indicații și sugestii pentru un studiu mai precis. Menționează cărți din care s-ar putea obține alte îndrumări, deocamdată cărți englezești. Din nou rezultă din comunicările lui că manualele germane au prea puțin de spus despre aceste lucruri.

Cu totul în general trebuie să se obiecteze contra observațiilor, altfel deosebit de valoroase, ale lui Meyer, că ele coroborează cazuri mult prea înrudite. Cele patru pe care le prezintă, caracterizează numai un cerc foarte restrîns al numerusului. Sînt în exclusivitate maeștri ai construcției de perioade. Ei se situează în ansamblu pe o singură latură a îmbinării cuvintelor, în pofida contradicțiilor pe care le sesizează Meyer cu un auz atît de fin. Meyer trece imediat la problemele cele mai dificile ale distincției în cadrul unui singur tip de numerus ; dar neglijează să rețină concluzia inerentă. De Lessing, Goethe, Schiller și Nietzsche, Tacitus — dar de asemenea și Novalis și pe deplin Kleist — se separă printr-o mare prăpastie. Ar trebui determinate contradicții mai grosolane ale numerusului înainte de a se căuta diferențierile mai subtile, despre care vorbește Meyer. Aceasta împrumută observațiilor sale și o anumită nesiguranță. Chiar din exemplele lui Meyer nu se poate deduce neapărat că Lessing utilizează semnele de punctuație mai frecvent, Schiller mai rar decît Nietzsche. În ce mă privește, renunț la date statistice și las pe seama celui care le va examina ulterior, să numere la Meyer semnele de punctuație din cele patru rînduri din *Morgenröthe (Aurora dimineții)* a lui Nietzsche, iar apoi să calculeze dacă în de două ori atîtea rînduri ale primului exemplu din Lessing, apar cu adevărat mai mult decît de două ori atîtea semne de punctuație.

S-a putut obiecta apoi mai sus contra lui Bernhardi, că el întrebuințează în locul pauzelor, semnele de punctuație pentru stabilirea numerusului. Dacă semnele de punctuație ar avea singure o însemnătate decisivă, ar

Scanned with OKEN Scanner

trebui să renunțăm să identificăm numerusul din edițiile recente ale marilor noștri scriitori de odinioară. Căci aproape nici una nu păstrează vechile semne de punctuație autentice. Făcînd abstracție de această împrejurare supărătoare, însă, din unele considerații prezentate de mine mai sus, ar putea rezulta destul de pregnant însemnătatea pauzei pentru forma prozei, însemnătatea mai ales pentru numerus. După părerea mea, este un proceded eronat al lui Meyer că la definirea conceptului de numerus a lăsat să apară pauza în ultimul loc, în al treilea, dînd prioritate față de ea, structurării propozițiilor și materialului lexical. În realitate, după toate cîte s-au putut menționa și învăța aici din vechile și noile scrieri, pauza este caracteristica specifică a numerusului. Ea are pentru proză aceeași însemnătate ca și finalul versului pentru poezie (să ne gîndim mai degrabă la versurile liricei elene și romane decît la iambul de cinci și șase picioare, ale cărui pauze au fost considerate în ultima vreme mult prea neînsemnate), care reprezintă la rîndul lui o pauză. Aceasta a constatat-o deja în mod just, Batteux.

Și, astfel, se poate spune în sfîrșit ceva decisiv cu privire la numerus, se poate indica ce anume distinge numerusul de ritmul versului. Se simte în mod deosebit contradicția, cînd proza apare alături de construcțiile riguros scandate ale poeziei antice. Versul antic are un număr și o succesiune de ridicări și coborîri precis determinate. Între ambele pauze, care îl încadrează, se intercalează ceva riguros măsurat. Dar chiar și versul francez mult mai liber, poate pune între două pauze, o serie de silabe determinată odată pentru totdeauna. În numerusul prozei, apare între două pauze ceva mult mai variat. Nici numărul silabelor ce se intercalează între două pauze nu este fix, nici această serie de silabe nu este supusă unei legități metrice odată pentru totdeauna valabile.

Cu cît este vorbirea mai patetică, cu atît numerusul se apropie mai mult de vers ; intercalează între două pauze succesiuni de cuvinte care în construcția lor sînt mult

mai înrudite decît părţile de propoziţie ale unei vorbiri de o tensiune interioară mai mică. Aceasta se poate simţi în pasajul citat din Fléchier [106].

Dar oare nu se potriveşte pentru ritmurile libere tot ce se face aici pentru caracterizarea numerusului ? De asemenea nici diferitele versuri cu ritm liber nu repetă odată pentru totdeauna o succesiune de ridicări şi coborări ; dimpotrivă, intercalează între două pauze o construcţie ceva mai liberă şi schimbă numărul silabelor ce aparţin unui vers. (Versul liber francez nu renunţă, ca ritmul liber german, la rimă [107]. De aceea se distinge din capul locului, mai precis, de proză).

Se ştie că în unele împrejurări, ritmul liber se poate apropia foarte mult de proză. J. Minor [108] recunoaşte că ritmurile libere se situează la graniţa unde se amestecă formele. Apoi distanţa dintre proză şi ritmurile libere este altfel la Klopstock decît la Goethe, altfel la Hölderlin decît la Novalis, altfel la Tieck decît la Heine. După Minor, elementul decisiv rezidă în cuprins (eu aş spune : în conţinut) : „Dacă conţinutul ne constrînge la o prezentare foarte patetică, atunci apar versuri care abia dacă se deosebesc de muzică ; dacă conţinutul interzice expunerea în tact, atunci versul se apropie cu totul de proză". Minor pretinde ritmului liber [109] ca ridicările sale să apară în mod pregnant şi clar deja prin accentuarea naturală. Proza are — chiar şi acolo unde devine de un patos oratoric maxim — o bătaie a tactului mai slabă decît ritmul liber.

Totuşi, aci unde proza se apropie mai mult de poezie, sînt valabile în primul rînd cuvintele lui Heine [110] cu privire la necesitatea de a nu-şi permite în proză potriviri de cuvinte, expresii, cezuri şi formulări ce-şi au locul numai în poezie. După părerea lui Heine, aceasta trebuie

---

[106] Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 209 ; în acest volum, p. 150.
[107] *Cf.* Maurice Grammont, *Le vers français*, Paris, 1904, p. 422.
[108] *Neuhochdeutsche Metrik*, ed. 2, p. 332.
[109] *Idem*, p. 329.
[110] Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 212 ; în acest volum, p. 156.

Scanned with OKEN Scanner

lăsată în cea mai bună parte pe seama simțului. Totodată, se remarcă aici principiul menționat de R. M. Meyer [111] drept a doua caracteristică a numerusului. Materialul lexical al prozei este diferit de materialul lexical al poeziei. Tocmai alegerea cuvintelor deosebește ritmul liber de proză. Dar, de asemenea, și topica. Pentru Heine potrivirea cuvintelor e chiar un semn important al deosebirii dintre proză și poezie. La ea se gîndește, de pildă, Arno Holz cînd declară [112] ca imposibilă în proză propoziția : „În dosul ramurilor înflorite ale mărului se înalță luna". Ce-i drept, se poate discuta cu privire la această afirmație. Adică : aci decide simțul. Științei îi rămîne sarcina să examineze tezaurul lexical și topica cuvintelor din proză și poezie la diferiți poeți sau în cadrul unui grup de artiști ai cuvîntului, și să constate diferențele. Poezia recentă ridică, din cauza înclinării sale spre amestecul de forme, sarcini deosebit de grele.

În interiorul numerusului merită firește să se discute dacă trebuie să se utilizeze cuvintele lungi sau scurte, dacă cuvintele grele și cele ușoare sînt distribuite regulat sau neregulat, dacă cuvintele accentuate sînt construite iambic sau troheic. Numai că aceste observații se pot face la fel și la versuri. Iar dacă Meyer face din structurarea propozițiilor caracteristica numerusului, nu mai este acum, după toate cele ce s-au spus, nimic de adăugat cu privire la însemnătatea construcției perioadelor pentru numerus. Desigur, este important în ce măsură se suprapune propoziția cu spațiul intermediar dintre numai două pauze, în ce măsură îl depășește, dacă reunește în sine eventual o întreagă serie de pauze. Propoziția, cu cît este mai scurtă, cu atît are nevoie de mai puține pauze. Perioada amplă conține o mulțime de pauze.

De fapt pentru a defini numerusul unei bucăți de proză nu este suficientă însă niciodată o singură propoziție, fie ea scurtă sau amplă. Se remarcă în construcțiile ce cu-

---

[111] *Ibidem*, p. 208 ; în acest volum, p. 168.

[112] *Cf.* studiul meu *Deutsche Dichtung seit Goethes Tod* ed. 2, p. 282.

Scanned with OKEN Scanner

prind o serie mai mare sau mai mică de propoziții. În această privință, propoziția izolată nu poate obține niciodată însemnătatea determinată ce-i revine în poezie fiecărui vers. Pentru a înțelege numerusul, este necesară o matematică superioară, o privire generală asupra unor ansambluri mai mari decît atunci cînd trebuie caracterizat ritmul unui vers. Și în acest caz, ritmurile libere ocupă o poziție mijlocie între poezie și proză. Ritmurile mai riguros îmbinate sînt ușor de recunoscut și la părțile foarte mici ale unui ansamblu poetic.

Deoarece la stabilirea numerusului prozei, ansamblul are o pondere mult mai mare decît la examinarea metrului în poezie, R. M. Meyer relevă ceva decisiv cînd se ocupă în amănunt de clausulă, de partea finală a perioadei, a versului. Aceasta o face și Batteux la discutarea numerusului după exemplul antichității. Meyer nu-l numește pe Batteux [113], însă îl menționează pe Jean Paul. *Vorschule der Äesthetik (Preliminariile esteticii)* discută în § 86, după modelul altora, în primul rînd al dascălilor antici ai stilului, care picioare de vers se potrivesc în mod deosebit în finalul perioadei. (Ramler s-a pronunțat [114], la fel ca Batteux, mai degrabă negativ față de stabilirea metrică a clausulei). Meyer nu se referă la piciorul de vers. Socotește că poate să afirme că Lessing ar încheia de predilecție cu două cuvinte tari. Goethe ar lăsa ca ultimului cuvînt accentuat să-i urmeze un cuvînt melodios, dar de slabă tonalitate, care poartă ecoul. Schiller ar face să culmineze cuvîntul cel mai accentuat, după o pregătire mai îndelungată. Nietzsche ar încheia mai degrabă ca Lessing, cu două cuvinte foarte accentuate, pe care însă, în opoziție cu Lessing, le-ar separa bucuros printr-un cuvînt fără accent. Meyer mai adaugă că : „Distincțiile sînt desigur caracteristice pentru silogistul ce își încheie bolta cu *cărămizi de finisare* presate una în alta ; pentru liricul care lasă cu plăcere să

[113] Op. cit., pp. 61 urm.
[114] Op. cit., pp. 153 urm.

se încheie armonios dramele sale (încheierea lui *Egmont* este numai o mare clausulă de acest fel) ; pentru dramaturgul patetic pe care îl face fericit un efect bine pregătit ; pentru artistul filozof care se complace în cumpănire". Mai valoroasă decît derivarea diferitelor posibilități ale clausulei din firea diferită a celor patru, este pentru mine aci referirea la *Egmont*, pentru Meyer o idee ingenioasă, pentru mine o mărturisire că ritmul ascendent sau descendent al clausulei trebuie căutat nu numai în interiorul limitelor strîmte ale unei perioade.

Batteux compară clausula numerusului cu vîrful ascuțit al unei săgeți. El se gîndește la efectele bine calculate ale oratorilor ca Cicero, sau ca marii predicatori ai clasicismului francez. Și Meyer se gîndește la Cicero și la înțelegerea francezilor pentru ritmurile finale ale propoziției ; aduce un citat și din *Journal des Goncourt*. Cu atît mai surprinzător este că nu merge mai departe la o contrapunere a ambelor posibilități polare, a încheierii ascuțite de felul săgeții și a unei clausule atenuante. La clausulele propoziției lui Goethe, dar și la numerusul lui Goethe în general, el observă însă tendința de a lăsa să se stingă mai încet. Aceeași tendință o regăsește el în cadrul mai mare al unei întregi opere poetice a lui Goethe.

Nu se impune aici impresia că însuși Meyer, cu tot ce a făcut pentru cunoașterea aprofundată a numerusului, continuă să stăruie într-o matematică inferioară a formei, nu progresează nici măcar spre fenomenele evidente ale unei matematici superioare a formei ? De ce să te oprești la clausula unei perioade ? Chiar și antichitatea sau Batteux urmăresc numerusul dincolo de limitele înguste ale unei perioade.. Și citatele lui Meyer pentru numerus, se extind peste mai mult decît o singură propoziție. Dacă însă se trece de la o singură propoziție la aliniate întregi, nu există nici o piedică pentru a privi ansambluri mai mari în cadrul unei opere în proză, cercetîndu-le în privința numerusului și urmărind direcția ascendentă sau coborîndă a finalului. Prin refe-

rire la *Egmont*, Meyer însuși se ridică spre ansamblul mare al unei opere literare complete. Rămîne însă nebăgat în seamă ceea ce se găsește între un astfel de întreg maxim și o serie de propoziții.

În genere, trebuie spus, că totdeauna merită atenție încheierea unui aliniat în interiorul unei lucrări scriitoricești. Scriitorul pune în această încheiere ceva special, fie că o lasă să țîșnească ca un vîrf de săgeată, fie că o face să cadă. Atunci cînd vorbește de clausulele propoziției lui Schiller, Meyer menționează efectele bine pregătite ale dramaturgului patetic. Exemplul cel mai la îndemînă pentru tratarea unui final de aliniat este efectul final al unui act în dramă. Din nou se disting mai întîi ambele posibilități opuse, fie pentru a pregăti un așa-numit efect final puternic, fie pentru a lăsa să se stingă lin. Doi poli ai artei dramatice ce-și regăsesc imaginea în muzică. Ambii egal de îndreptățiți, ambii ușor de exagerat în neartistic. Dar rezultă mai mult decît o astfel de distincție cînd se cercetează esența finalului de act.

Tratarea finalului de act duce mai repede la rezultate decît considerarea punctului culminant al dramelor. De asemenea trebuie examinată mai amplu caracteristica clausulei, decît acea a locului celui mai înalt urcat de numerusul în desfășurarea unei perioade. Rămîne însă o sarcină meritorie de a compara punctele culminante ale numerusului sau ale dramelor. În această privință trebuie să ne referim în mod deosebit la Kleist.

D. Finalul de act. Sfîrșit de capitol la povestiri

Și în ce privește tratarea finalului de act, *Emilia Galotti* a lui Lessing se dovedește a fi o operă lucrată cu multă și chibzuită artă. Primul act rotunjește caracterizarea prințului prin scena în care prințul, grăbit și cu gîndul numai la Emilia Galotti, vrea să semneze „foarte

bucuros“ o sentință de moarte ce i se prezintă. Camillo Rota sustrage sentința de moarte și spune după plecarea prințului : „Foarte bucuros ? — o sentință de moarte foarte bucuros ? — Eu nu-l puteam lăsa să semneze în acest moment chiar dacă sentința ar fi vizat pe ucigașul singurului meu fiu. — Foarte bucuros ! Foarte bucuros ! — Îmi răscolește sufletul acest oribil „foarte bucuros“ ! Epigrama usturătoare transpune tot ce fusese prezentat mai mult sau mai puțin nonșalant în acest prim act, preocupări de mecenat și complicații cu metrese ale unui prințișor din lumea lui Ludovic al XV-lea, într-o lumină nouă, pregnantă, demascatoare. Un prim pas de la comic spre tragic.

Puțin înaintea sfîrșitului celui de-al doilea act, Appiani l-a refuzat în modul cel mai categoric pe Marinelli. Cuvîntul „maimuță“ a fost pronunțat de două ori. Appiani se simte după această izbucnire, „altfel și mai bine“. Claudia este îngrijorată ; auzise schimbul de cuvinte, Appiani o liniștește. Ea întreabă : „Pot să fiu cu totul liniștită, domnule conte ?“ El replică : „Cu totul liniștită, stimată doamnă“. În răspunsul lui Appiani e o ironie tragică

În totală opoziție cu aceste două finaluri, cel de-al treilea act se ridică la o izbucnire dintre cele mai vehemente. Claudia, căutîndu-și fiica, ajunge la Dosalo. O primește Marinelli. Ea descoperă în el pe instigatorul asasinării lui Appiani. Află că prințul acordă „cea mai delicată grijă“ Emiliei. Își manifestă revolta față de Marinelli. El îi atrage atenția asupra locului unde se află. Ea replică : „Ce o interesează pe leoaică, căreia i s-au răpit puii, în a cui pădure urlă ?“ Atunci se aude din camera vecină vocea Emiliei. Și cu exclamația : „Unde ești tu, copila mea ? Vin, Vin“, se îndepărtează brusc.

Cel de-al patrulea act, actul Orsinei, aduce de fapt, la sfîrșitul penultimei scene, cuvintele extaziate menadic cu care își imaginează Orsina viitoarea ei răzbunare contra prințului, dîndu-le o expresie puternică de pasiune. Scena de încheiere coboară însă tonul. Odoardo poate

în sfîrșit să-i facă Claudiei cunoștință, după etichetă, cu Orsina. Îi spune încet Orsinei : „Veți auzi de mine“. Cu un „vino, Claudia“, își îndepărtează soția. După agitația maximă urmează liniștirea. Al cincilea act se încheie cu acuzația lașă îndreptată de prinț contra lui Marinelli : „Nu este destul, spre nefericirea multora, că prinții sînt oameni ? Trebuie să se prefacă și diavolii în prietenul lor ?“

Există cinci posibilități diferite ale finalului. Ascensiunea spre extrema agitație, coborîrea spre totala stăpînire de sine, ascuțirea epigramatică, degajarea tragic-ironică, izbucnirea deznădejdii unui egoist care ar dori să treacă asupra altora propria sa vină. În cadrul acestor cinci posibilități s-ar putea distinge între finalul ascuțit asemeni unui vîrf de săgeată și stingerea potolită. Dar fără îndoială, după aceste finaluri bogat nuanțate, Lessing nu poate fi situat fără discuție fie de partea unei arte principial atenuante, fie a uneia principial patetice. El le practică și pe una și pe cealaltă.

Ifigenia lui Goethe lasă să se încheie absolut lin actul. Primul se încheie cu versurile lirice ale Ifigeniei : „Dispui de nori, grațioasă salvatoare, pentru a învălui pe o nevinovată urmărită...“ ; cel de-al doilea cu cuvintele liniștitoare ale lui Pylades : „Liniștește-te, iubită inimă, și lasă-ne să ne îndreptăm cu curaj și înțelepciune înspre steaua Speranței ce ne scînteiază“. La sfîrșitul celui de-al treilea act are din nou cuvîntul Pylades. El recomandă cu înțelepciune o soluție imediată și sfîrșitul. Unde domină Pylades nu poate apare nici o expresie pasionată. Al patrulea act îl sfîrșește din nou liric, cîntecul Parcelor, al Ifigeniei. Și se stinge lin totul în „Rămîneți cu bine“ ! al lui Thoas. Rar a putut atinge drama germană o expresie atît de laconică, plină de temperare. O întrece numai „ah !“ pronunțat de Alkmene în *Amphytrion* de Kleist.

Nici chiar în *Tasso* nu se practică o astfel de artă a reținerii. Chiar dacă primele trei acte renunță la orice accentuare mai puternică a finalului, actul al patrulea aduce în scena finală acuzația amară ce se ridică din mo-

Scanned with OKEN Scanner

nologul lui Tasso contra prințesei : „Și ea, și ea !“ Așa crede el că trebuie să vadă lucrurile, crede că o poate socoti și pe ea printre dușmanii săi. Iar actul se încheie cu încă un „Și ea, și ea !“ strigat fără pasiune, dar răsunînd dureros. Un accent încă și mai puternic se pune pe cuvintele finale ale piesei, fie că înseamnă o resemnare disperată, fie o ultimă încercare de avînt. Desigur, *Iphigenia* nu cunoaște în nici un final de act cuvinte de zbuciumare atît de puternice și cu un răsunet atît de puternic ca :

Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff an allen seiten Berstend reisst
Der Boden unter meinen Füssen auf !
Ich fasse dich mit beiden Armen an !
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte [115]

În anii cînd făcea parte din mișcarea *Sturm und Drang*, Goethe nu a construit finaluri mai viguroase. În *Götz*, uneori, finalul de act lipsește pur și simplu. Numai sfîrșitul piesei cîștigă accente mai festive în strigătele de durere ale Mariei și ale lui Lerse. *Clavigo* se încheie într-o frămîntare puternică. Dar actul al doilea îl poate încheia Carlos cu cuvintele seci : „Iarăși tace cineva o prostie“. Aceasta încă nu este o ascuțire epigramatică. Întrerupe numai atmosfera înălțătoare a cuvîntării imediat premergătoare a lui Clavigo. Treptat, Goethe plăsmuiește apoi cel mai remarcat dintre finalurile sale, sfîrșitul mult blamat al lui *Egmont*. O recurgere la modul de exprimare al operei, așa cum Goethe o va mai îndrăzni din nou numai

[115] E ruptă cîrma, geme adînc corabia
Din toate încheieturile, se cască
Și mi se sfarmă puntea sub picioare !
Cu amîndouă brațele te-apuc !
Luntrașu — așa s-agață-n desnădejde
De stînca însăși ce-i era pieirea.

(Din traducerea de Laura M. Dragomirescu, București, Casa Școalelor, 1944)

la adînci bătrîneți, în finalul celei de a doua părți a lui *Faust*. Totuși, tot ceea ce urmează după apariția în vis a Clarei și după muzică, întrețesînd starea de ațipeală a lui Egmont, menține ferm tonul susținut. Egmont, care numai treptat se ridică în piesă de la atitudinea mai nonșalantă la gesturi eroice, aici devine un erou autentic, în măsura în care proza lui Goethe permite să se exprime eroismul. „Apărați-vă bunurile ! Și pentru a salva ceea ce vă este mai drag, cădeți bucuroși, cum vă dau eu un exemplu !“ Într-o astfel de situație, Schiller ar fi dat cuvintelor finale un avînt încă și mai viguros. În prelucrarea sa pentru scenă, le lasă nemodificate. Și în forma ce le-o acordă Goethe, mai au încă, alături de alte finaluri de act ale lui, efectul unei fanfare. Totuși și finalul celui de-al patrulea act se abate de la procedeul lui Goethe. Nu păstrează tonul agitat, ce se simte mai la urmă în dialogul lui Egmont cu Alba. Cînd își predă spada, Egmont își revine din nou cu totul. Dar Goethe încadrează și aici (la fel ca mai tîrziu, la sfîrșitul piesei) acțiunea finală a actului într-un așa numit tablou. Iar în cadrul acestei imagini scenice importante, Egmont spune epigramatic despre spada sa : „Ea a apărat mult mai adesea interesul regelui, decît a protejat acest piept“. Cu un elan puternic, Klärchen încheie cel de-al treilea act : „Atunci, lasă-mă să mor ! După asta pentru mine nu va mai fi bucurie în lume !“. Din însoțirea casnică, mic burgheză, simplă, a lui Egmont cu Klärchen, se înalță impetuos această exclamație însuflețită.

Prelucrarea pentru scenă a lui Schiller a lăsat să urmeze, după acest final de act, o altă scenă în care scribul secret al lui Egmont anunță că Alba îl invită pe Egmont la o discuție. Klärchen este foarte îngrijorată. Egmont o roagă pe mama ei s-o liniștească, și pleacă. Klärchen strigă după el. El se întoarce și o îmbrățișează. Apoi ambii părăsesc scena în direcții opuse. Un final de act înduioșător, care este sigur de efectul său scenic. Totodată, o distrugere completă a sfîrșitului inițial și autentic. Toc-

Scanned with OKEN Scanner

mai diferența de netrecut a celor două finaluri trădează ceea ce este sau nu goethean.

Nici unul din finalurile de act ale lui *Egmont* nu realizează impetuozitatea sfîrșitului din versiunea inițială a lui *Faust*. Cu cît se apropie acesta mai mult de sfîrșit, Goethe aplică culori cu atît mai impresionante. Începe proza cu actul care mai tîrziu va fi intitulat „Zi sumbră. Cîmp". Versul cedează unei forme a expresiei, care preia tot ce e grosolănie și violență, stridență și strigăt în *Sturm und Drang*, total în opoziție cu procedeul lui Goethe. Scena din închisoare crește într-un astfel de limbaj tot mai abrupt, pînă la strigătul Margaretei : „Mi-e groază de tine, Heinrich". Mefisto strigă : „E condamnată !". Pentru a toci această expresie ascuțită, după zbuciumarea cea mai sălbatică, pentru a face posibil un final mai liniștit, Goethe mai adaugă strigătul stins al lui Gretchen : „Heinrich ! Heinrich !". E ca și cum simțirea sa muzicală ar fi avut nevoie ca, după un fortissimo, să urmeze tonuri mai liniștite. *Faust* în versiunea definitivă domolește stridența scenei mai vechi din închisoare, prin trasformarea prozei în versuri. Cu neînsemnate modificări, el dă finalului o cu totul altă trăsătură, mai solemnă. La cuvintele lui Mefisto : „E condamnată !", răspunde o voce de sus : „E mîntuită !". Mefisto subliniază aceasta, trădînd că Gretchen nu-i aparține, ci numai Faust, strigîndu-i acestuia : „Încoace, la mine !" — Și acum strigătul lui Gretchen : „Heinrich ! Heinrich !" are efectul unei voci din ceruri. Gretchen, care în viață se lepădase de Faust, obținînd prin aceasta cerul, pe lumea cealaltă se va gîndi la iubitul ei, așa cum se adevărește prin finalul celei de a doua părți.

Și astfel, finalurile de act cuprind și la Goethe tensiuni vaste. Ceea ce deosebesc însă finalurile sale de acelea din *Emilia Galotti* s-ar putea caracteriza mai bine prin căldură. Aceasta este valabil încă și pentru finalul din fragmentul Pandora. Dacă Lessing transformă cu plăcere căldura pasionată într-o stăpînire de sine rece, la Goethe cuvîntul final al lui Carlos din Clavigo, ca și cuvintele înrudite din gura lui Mefisto, constituie o excepție. Goethe

Scanned with OKEN Scanner

introduce rareori epigrame în finalurile de act, în opoziție totală cu Schiller, nu numai cu Lessing. Pe autorul de tragedie, care ar vrea să redea cum destinul înalță omul cînd vrea să-l distrugă, îl interesa în primul rînd să imprime figurilor sale în final o stăpînire de sine care să producă efectul unei răceli. Aceasta o trădează finalul *Hoților*, ca și acel al lui *Don Carlos* și chiar cel din *Kabale und Liebe (Intrigă și iubire)*. Au un efect și mai rece cuvintele lui Verina: „Eu merg la Andreas". Aproape întreaga piesă se distruge prin recunoașterea fără rezerve a inutilității acțiunii lui Fiesko. Și este absolut asemeni unui jet de apă rece, ultimul cuvînt atît de frecvent citat, din *Maria Stuart*. În cadrul piesei, lui Schiller îi place să aibă de la început finaluri pline de efect și înălțătoare; ele lipsesc din *Hoții* tot atît de puțin ca din *Fiesko*. Accentuarea cea mai puternică apare în finalul celui de-al doilea act din *Intrigă și iubire*. Este unul din efectele scenice cele mai puternice pe care le-a obținut vreodată Schiller. Cu o singură propoziție, cu amenințarea de a povesti lumii cum poți deveni președinte, Ferdinand înlătură atacul tatălui său contra Luisei, un atac ce cîștigase o amploare crescîndă de-a lungul a două acte întregi. Nu atinge un astfel de efect nici chiar scena tragerii în măr, care înalță cu o mînă sigură printr-o potențare artistică cel de-al treilea act din *Wilhelm Tell*, tot mai sus și mai sus pînă la strigătul plin de ardoare al lui Tell: „Băiatul nu e rănit, mie îmi va ajuta Dumnezeu". Scena de pe Rütli este voit atenuată în cele din urmă. Întregul *Tell* se încheie înălțător, ca o reprezentare festivă, dar nu pasionată. Cu totul altfel răsună: „La pămînt cu toți dușmanii Brandenburgului!" din piesa lui Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg (Prințul Friedrich de Homburg)*.

Nimeni nu va putea să afirme că *König Ottokars Glück und Ende (Norocul și sfîrșitul regelui Ottokar)* cu cuvintele finale „Salut!, salut! Trăiască Austria! Habsburgii în veci!" ar egala chiar și de departe finalul din *Prinz Friedrich von Homburg (Prințul Friedrich de Homburg)*.

Aceasta se datorește, firește, nu numai cuvintelor din această propoziție, ci printr-o cu totul altă potențare, neîntreruptă, se ajunge la Kleist, la strigătul final. Grillparzer face către sfîrșit să se înalțe și să coboare atmosfera, desigur în sensul momentului. Un Rudolf de Habsburg, cum îl schițează Grillparzer, un Rudolf care primește vestea morții lui Ottokar, așa cum o face Rudolf al lui Grillparzer, trebuie de la început să tempereze atmosfera.

Lui Grillparzer nu-i plac finalurile răsunătoare. El îndrăznește la sfîrșitul celui de-al treilea act din *Ottokar*, în clipa tensiunii maxime, o restrîngere a cuvîntului, unică în felul ei. Ottokar se umilește în fața lui Rudolf, primește îngenunchind recunoașterea de vasal al Imperiului din partea lui Rudolf. Nimeni nu trebuia s-o vadă. Se produce într-un cort închis. Dar cineva taie cu spada legăturile cortului și strigă : „Regele e în genunchi !“ Cu un „Ha, rușine !“ Ottokar sare în sus. Rudolf continuă actul de recunoaștere a vasalității și Ottokar îngenunche din nou. Cînd apoi Rudolf s-a îndepărtat, durerea lui Ottokar nu izbucnește în torent. Nu strigă decît un singur „în lături“ ; și numai gestul trădează ce se petrece în sufletul lui. Își rupe catarama mantalei, încît aceasta cade, își smulge coroana de pe cap. Tăcere în momentul unui suprem efect. Aceasta este cu totul altceva decît finalul din *Iphigenia* sau *Amphitrion.*

Nu este temperare. Rareori construiește Grillparzer un sfîrșit de act mai puternic. Că altădată Grillparzer continuă actul dincolo de clipa cea mai amară, spre un sfîrșit mai liniștit, o arată primul act din *Ein Bruderzwist (O ceartă dintre frați).* Rudolf este zguduit și revoltat din cauza fanatismului rece al nepotului său Ferdinand, împăratul de mai tîrziu. Are nevoie de arhiducele Leopold : „E un om. Vreau să-l văd !“ strigă Rudolf. Leopold încă nu intrase, împăratul se pregătește însă să meargă împreună cu suita sa la slujba religioasă. Acum se repede Leopold înăuntru, zărește cortegiul rînduit și, la un semn al lui Rudolf, își ocupă locul în cortegiu. După cîțiva pași, Rudolf îl atinge pe umăr, Leopold se întoarce și sărută

însufleţit mîna împăratului. Împăratul îi impune, amenințîndu-l plin de dragoste, tăcere. Din nou la sfîrșit de act, gestul este cel care are mai multe de spus. Ceea ce trădează el poate fi numit oricum, burghezire, genre, în loc de istorie. Fără îndoială însă că prin acest procedeu, Grillparzer caută să cîștige simpatie pentru prințul său solitar.

Die Jüdin von Toledo (Evreica din Toledo) sfîrșește și mai liniștitor, și mai resemnată. Tatăl și sora decedatei Rachel sînt singurii rămași în viață. Esthera își rostește blestemul împotriva regelui, care nu pedepsise asasinarea surorii ei. Dar în fața avariției tatălui își revocă blestemul. Ea mărturisește : „Noi sîntem asemeni celorlalți în rîndul păcătoșilor ; să iertăm deci, pentru ca să ne ierte și dumnezeu“. Acest final concesiv, aproape dezamăgitor, corespunde construcției întregii piese. Nu e pur și simplu caracteristic pentru Grillparzer. Dimpotrivă, îi premerge, la sfîrșitul celui de-al patrulea act, un moment și o expresie de impetuos efect. Regele Alfons descoperi tocmai că regina părăsise, împreună cu întreaga curte, castelul și că este singur. El știe numaidecît că ei au plecat să ucidă pe Rachel. Alfons îi strigă singurului paj ce mai rămăsese lîngă el :

Schaff mir ein Pferd, und vär's ein Ackergaul,
Es soll im Flügel leihen meine Rache.
Und wenn's geschah ? — Dann, guter Gott, dann gib,
Dass ich nicht als Tyrann, dass ich als Mensch
Die Schuld bestrafe und die Schuldigen.
Schaff mir ein Pferd ! Sonst bist du einverstanden
Und zahlst mit deinem Kopf, wie alle, alle ! [116]

[116] Cată-mi un cal, fie el și cal de plug/ Răzbunarea mea trebuie să împrumute aripi / Și dacă s-a-ntîmplat ? — Atunci, Doamne, fă / Ca eu, nu ca tiran, ci ca om / Să pedepsesc vina și vinovații / Cată-mi un cal / Altfel ești înțeles cu ei / Și plătești cu capul, ca toți, toți !

Actul următor, ultimul, arată însă cum și de ce renunță Alfons la orice răzbunare. Izbucnirii uriașe îi urmează un revers rapid. Trebuie să fi trăit împreună cu Joseph Kainz, felul cum el a înălțat întreaga piesă într-o singură mare linie ascendentă pînă la sfîrșitul actului al patrulea, și felul cum apoi a inițiat și efectuat coborîrea în actul al cincilea. Numai atunci ți se poate imprima odată pentru totdeauna legea plăsmuirii *Evreicei din Toledo.* Acestei legi i se subordonează și finalul actului. Cuvintele finale ale primului și ale celui de-al doilea act, pronunțate de rege, se referă la încurcătura progresivă a cărei victimă este el. Mai întîi atitudinea unui bărbat, care nu vrea să se gîndească la ceva ce continuă să-l frămînte totuși. Apoi jocul cu o idee, ce-l ispitește. Sfîrșitul celui de-al treilea act aparține Rachelei. Se pare că pînă acum ea glumise numai cu regele; acum își mărturisește — după plecarea lui — iubirea pentru el. Sînt ultimele cuvinte pe care le mai pronunță ea pe scenă. Astfel, fiecare act caracterizează treapta atinsă în desfășurarea progresivă a acțiunii. La rîndul lor și diferențele în atmosfera finalurilor servesc la caracterizarea desfășurării evenimentelor.

Adică : nuanțarea finalurilor de act apare la Grillparzer ca stînd în serviciul construcției tragediei. Acum se constată că și Lessing face din același motiv ca finalurile de act din *Emilia Galotti* să fie descendente. Pe lîngă înclinarea personală a poetului spre unul sau altul dintre modurile de încheiere a actului, pe lîngă predilecția pentru finalul furtunos, înălțat, epigramatic, acidulat sau cald sentimental, apare ca element esențialmente determinant exigența structurii. Astfel, Hebbel înghesuie în finalul actului referirile la treapta acțiunii la care s-a ajuns, înghesuie în aceste finaluri de act, mai ales în ultimul act al dramei, atît de multe, încît spectatorul trebuie să fie foarte atent dacă vrea să nu-i scape tocmai ce este decisiv. Hebbel întinde de la finalul părții a doua din *Nibelungen Trilogie (Nibelungii),* la sfîrșitul celei de a treia, un fir de legătură ce caracterizează

Scanned with OKEN Scanner

exact structura, lăsîndu-l acolo pe Kaplan să pronunțe fraza „Gîndește-te la cel care a iertat pe cruce", iar aici pe Dietrich să pronunțe cuvintele : „În numele aceluia care se sfîrși pe cruce". Macrocosmosul dramei se oglindește în microcosmosul finalurilor de act. Și așa cum un final de act împinge spre un accent puternic sau lasă să se audă un ton liniștitor după o agitație violentă, la fel orientează Hebbel odată întreaga piesă spre sinuciderea lui Rodopen, atribuită ultimului vers, sau face ca ansamblul puternic din *Nibelungen Trilogie* să se termine solemn în cuvintele lui Dietrich.

Aceeași artă o practică Shakespeare. Și la Shakespeare finalurile de act sînt ace la ceasornicul desfășurării dramatice, indică prin atmosfera lor momentul atins. Cu deosebită predilecție aduce în ultimul final de act ceva liniștitor, după o premergătoare agitație puternică. Astfel în *Romeo și Julieta*, în *Hamlet*, în *Regele Lear*, în *Antoniu și Cleopatra*. Dar pune și la urmă accente puternice în cuvintele cu care Richmond încheie *Richard al III-lea*, în acuzația îndreptată la sfîrșitul lui *Othello* contra lui Jago.

Shakespeare cunoaște prea bine scena, ca să atribuie finalului de act, și mai ales ultimului act, un conținut atît de decisiv cum face de pildă Hebbel în *Agnes Bernauer*. Cînd piesa grăbește spre sfîrșit, dar și în finalurile de act anterioare, cuvîntul are mai mult de spus ca ornament, decît ca sens. Tocmai la încheierea actului, totul depinde de alegerea fericită a unei expresii, care să se imprime rapid și fără osteneală. Aceasta o știu dominatorii abili ai scenei. Printr-un gest energic, ei mențin treaz la spectator interesul care începe să scadă. Și aceasta se întîmplă în mod necesar la sfîrșitul piesei. Suderman a practicat la început aceste meșteșuguri abile. Este indiferent în ce măsură s-a produs aceasta la Sudermann din îndemn propriu sau după sfatul altora. Chiar prima creație a lui Sudermann, *Ehre (Onoarea)* pune ca ultimă miză, pe o piesă ce atinge oricum tragicul, cuvintele surprinse ale bătrînului Mühlingk, care tocmai voia

să-și blesteme fiica și trebuie să afle că Trast și-l face asociat pe ginerele nedorit : „Dar — domnule conte, — de ce n-ați...“ și răspunsul de același nivel al lui Trast pe cale de a pleca : „Binecuvîntarea dvs. onorată, o solicit în scris !“ Acestui sfîrșit al piesei, acestui efect teatral îi corespunde deja finalul primului act... Trast cunoscuse în ajun pe Alma, fără să bănuiască că ea este sora tînărului său prieten Robert, în împrejurări cu totul fără echivoc. El îi povestește lui Robert despre o tînără stricată pe care o întîlnise. La sfîrșitul primului act, apare în cameră Alma cu o tavă cu ceai. Trast tresare, ea scoate un strigăt. Trast se grăbește în ajutorul ei cu strigătul : „Aproape s-ar fi făcut cioburi“, iar pentru sine adaugă : „Sînt cioburi“. Ea șoptește : „Să nu trădați nimic“. Și cu un „aparte“ „Nenorocitul. Cum voi reuși să-l fac să plece !“, Trast încheie actul.

Acesta este un final de act și piesă de o tensiune epigramatică, care i se potrivește mai bine comediei decît dramei serioase. E comic de situație. Ceva asemănător face deja Kotzebue cu un efect irezistibil. Primul act din *Deutsche Kleinstädter (Mic-burghezii germani)*, pune la sfîrșit în fața unei uși, pe doamnele administrator plutaș și pescar, doamna înregistrator al taxelor orășenești și doamna subîncasator de impozite. Nici una nu vrea să părăsească camera înaintea celeilalte. Cortina cade. La începutul actului al doilea, cele trei femei se află încă tot în fața ușii și se complimentează reciproc. Cine ar putea să nu rîdă în fața unei astfel de scene ? În același timp, acest final de act crează un tip nou. El trece în actul următor și mărește efectul, care începe la sfîrșitul actului și continuă sigur de țintă.

Nu de dramă trebuie să se vorbească aici ci în general despre proză. Astfel, ar trebui să se cerceteze și încheierea fie a întregului, fie a unei părți din acest întreg, în primul rînd în vorbirea nepoetică, în așa numita proză. Îmi permit ca, în cadrul prozei, să trec de la domeniul cel mai pur dar totuși și mai unilateral, de la arta vorbirii și de la limba științei, la povestire.

Scanned with OKEN Scanner

Numerusul ei l-am tratat deja mai sus. Însemnătatea încheierilor ei, de pildă, a finalelor de capitole, este mai ușor de înțeles decît însemnătatea construcțiilor înrudite ale formei așa-numitei proze. Este mai evidentă. La aceasta se mai adaugă faptul că, pînă pe curînd, s-a trecut cu indiferență pe lîngă aceste importante trăsături ale plăsmuirii poetice. În orice caz, aici nu este vorba numai de numerus.

Eu mă refer în conferința mea *Forma artistică a operei poetice* [117], la aceste posibilități ale formei. Le cercetasem și mai amănunțit într-un articol din *Internaționale Monatsschrift* din 1914. [118] De mai multă vreme cercetarea istoriei literare se ocupă de tehnica începuturilor din povestire. Ce-i drept, ea s-a oprit la constatarea de amănunte, s-a mulțumit să distingă diferitele posibilități ale începuturilor de capitole. Nu s-a definit ce înseamnă începutul de capitole pentru întregul romanului. Apoi se pare că nici nu s-a gîndit nimeni la sfîrșitul capitolului. Totuși, efectul artistic al începutului se poate observa mult mai bine dacă este corelat cu finalul.

Jean Paul inaugurează cea de-a șasea perioadă Jobel din *Titan*, cu o lungă controversă care iese din cadrul povestirii. El se plînge, plin de umor, că nu găsește o plasare justă pentru aforismele sale, apoi înserează zece bucăți. În sfîrșit, se întoarce, cu un „și-acum, povestirea!", înapoi la roman. Aceasta urmează după un final de capitol în care acțiunea este transfigurată prin zugrăvirea unui peisaj. Fulgerele și trăznetele trecuseră. Vremea rea mai domină pămîntul doar cu o ploaie înceată și extinsă. Lirismul lui Klopstock revine ca în cunoscutul pasaj din *Werther*. Și aici curg lacrimi eliberatoare. Jean Paul însuși nu poate persista într-o astfel de atmosferă de înaltă tensiune. Trebuie să coboare. Sare brusc, cu o frază, de la înălțimea sentimentului, într-o situație de raționalitate rece, în ironie. Aceasta se petrece la înce-

[117] *Die künstlerische Form des Dichtwerks*, Berlin, 1916, pp. 24 urm.

[118] Col. 1350 urm.

Scanned with OKEN Scanner

putul celei de-a șasea perioade Jobel. O face numai pentru ca, la sfîrșitul noului capitol, să se poată înălța din nou spre o atmosferă lirică elevată. Prin aceasta, ritmul povestirii devine din cotidian, sau cu totul rațional, liric duios. Corespunde firii lui Jean Paul, care conturează foarte puternic contradicțiile. Mai întîi o prăbușire neașteptată, apoi o ascensiune cu atît mai abruptă.

În deplină opoziție cu Jean Paul, Gottfried Keller lasă de cele mai multe ori ca finalul capitolului să slăbească tensional și începe următorul pe un ton potolit. Îi place să aducă ceva dezamăgitor la sfîrșit de capitol. Primul capitol din *Der Grüne Heinrich (Heinrich cel verde)* începe foarte neutru : „Tatăl meu era fiu de țăran dintr-un sat străvechi...“ se încheie cu o relatare privind perspectivele mari ce le avusese mama înaintea căsătoriei ei și adaugă propoziția : „Dar și aceste nădejdi au dat greș“. Mai ironic se încheie al treilea capitol : „N-am văzut încă nicăieri iubirea față de dușman în stare de înflorire și cît timp el ne mai poate dăuna“. Spre autoironie tinde sfîrșitul capitolului 13 : „Plin de aceste idei și încă plin de bucuria trăită, pe care eu n-am putut-o epuiza, cum nu m-a epuizat nici ea pe mine, m-am simțit în cea mai bună dispoziție și am trăit în casa noastră numai prin povestiri și isprăvi lăudăroase și grosolane, pînă ce, prin cîteva boabe magice de glumă spulberate de mama, eram pentru acea dată liniștit și adormit“. E ca și cum Keller ar fi urmărit o distrugere voită a atmosferei pe care el însuși o stîrnise în capitol. Fără nici o ironie, dar cu atît mai deprimant, se încheie capitolul 7 : „În sfîrșit, se stinse, ca o lampă a cărei ultimă picătură de ulei s-a consumat, uitat deja de lume, iar eu, devenit un adult, eram poate singurul cunoscut al zilelor mai vechi, care a urmat rămășițele puțintele spre groapă“. Se încheie și mai amar capitolul al 12-lea care vorbește despre perioada de minciună și despre familia cititorului. Despre fiul acestei familii se spune : „În cursul vremii îl pierdusem cu totul din vedere, în timp ce el fusese de mai multe ori în închisoare și, într-o zi cînd

nu mă gîndeam la nimic mai puțin decît la el, am văzut un om decăzut condus spre închisoare. Acolo a și murit. Capitolul al șaptelea din volumul III, intitulat *Moartea și înmormîntarea Annei* evoluează descendent spre comunicarea seacă : „Zăvorul fu închis ; groparul și ajutorul său urcară în sus și curînd fu înălțată movila brună".

Toate acestea reamintesc sfîrșitul lui *Werther* al lui Goethe. Totuși, acestea din urmă sună mai festiv în ciuda relatării succinte, obiective. La Keller intervine adesea puțin umor. Astfel și în finalul primei versiuni al lui *Der Grüne Heinrich :* „Era o seară de vară frumoasă, prietenoasă, cînd îl înmormîntară cu uimire și compătimire, iar pe mormîntul lui a crescut între timp o iarbă foarte proaspătă și verde".

Cazul clasic al finalurilor lui Keller este încheierea din *Romeo și Julieta la țară*, cu diferitele sale variante. Povestirea se încheie rece și sumbru, după relatarea plină de culoare și senzual-caldă despre ultima zi a cuplului Sali și Vrenchen : „Cînd vasul se apropia de oraș, alunecară, în răcoarea dimineții de toamnă, două figuri palide ce se îmbrățișau strîns, din masa întunecată, jos în valurile reci". Dar Keller coboară apoi și mai adînc. După ce a scufundat întîmplarea în lumina tulbure a dimineții de toamnă, o mai pune și într-o lumină rece, urîtă de el, de îngîmfare fariseică :

„Vasul se apropie, cîteva clipe mai tîrziu, nevătămat, de un pod și se opri acolo. Cînd, mai tîrziu, se găsiră cadavrele mai jos de oraș și s-a stabilit proveniența lor, se putea citi în gazete că doi tineri, copiii a două familii sărăcite, care trăiau într-o dușmănie neîmpăcată, au căutat moartea în apă, după ce o întreagă după amiază au dansat împreună și s-au veselit la tîrnosirea unei biserici. Această întîmplare ar trebui, poate, să fie pusă în legătură cu o ambarcațiune cu fîn din regiunea aceea, care ajunsese în oraș fără echipaj și se presupune că tinerii înstrăinaseră vasul pentru ca să-și petreacă pe el nunta lor disperată și dementă, din nou un semn al decăderii și sălbăticirii pasiunilor, care se răspîndește".

În prima versiune mai urmează încă două pasaje, care discută, sobru, cu totul rațional, în ce măsură sînt îndreptățite reproșurile de imoralitate și de sălbăticire a pasiunilor și în ce măsură nu sînt îndreptățite. În esență, Keller le pune acuzatorilor îngîmfați în față o oglindă puțin măgulitoare. Ambele pasaje sînt ușor accesibile acum în ediția critică a lui J. Fränckel [119]. Cînd în 1870 Heyse a cerut permisiunea de a prelua nuvela în antologia *Deutscher Novellenschatz (Culegere de nuvele germane)*, scrisoarea din 10 iunie a lui Keller s-a pronunțat defavorabil cu privire la tratarea „disprețuitoare, prozaică, sforăitoare a finalului". Din fericire, este combinată din mai multe articulații ce s-ar putea tăia în voie. El propuse să se șteargă ultimele două pasaje. Heyse a mers mai departe și a mai înlăturat și pasajul care acum constituie încheierea. Keller se declară de fapt de acord, totuși, trei ani mai tîrziu, cu ocazia corecturii celei de a doua ediții, a preluat din nou pasajul reprodus mai sus din prima versiune. Ținea prea mult la atu-ul final, „malițios și ironic". Și aceasta corespundea pe deplin felului cum proceda el de obicei la sfîrșitul unei povestiri sau al unui capitol.

Fontane, ajuns la maturitate evita de asemenea și el finalurile de capitol lirice ; renunță, la fel ca și Keller, la potențarea de la sfîrșit. Și la Fontane răsună cu plăcere ironia în ultimele cuvinte ale capitolului, ea rămîne însă mai ascunsă decît la Keller, tocmai fiindcă se îndreaptă cu un zel moral mai atenuat contra slăbiciunilor omenești, și cînd se concentrează într-o autoironie. În studiul *Forma artistică a operei poetice* [120], am cercetat unele finaluri de capitole din *Frau Jenny Treibel (Doamna Jenny Treibel)*. Primul capitol începe cu o lungă frază, al cărei obiectivism sec aproape scrîșnește. Se încheie cu un aforism spiritual, autentic fontanian, pe ton intim. Capitolul 5 se termină cu expedierea ser-

---

119 Viena , fără an, 7 pp. 397 urm.
122 *Die künstleriche Form des Dichtwerks*, pp. 26 urm.

vită de o fată cuminte unui amorez gelos. Aceasta se încheie mai usturător. Dar aici, ca și acolo, finalul este atenuat printr-o propoziție ce urmează și care, fiind mai puțin importantă, îl slăbește.

La sfîrșitul celui de-al 8-lea capitol, Fontane mai adaugă la un final asemănător nuanțat, și o săgeată epigramatică. Ea ascunde o ușoară bătaie de joc contra înclinărilor englezești ale nurorii de la Hamburg a doamnei Jenny Treibel : „Între timp, Leopold descălecase și predase calul unui servitor care aștepta la scara din spate a vilei și care l-a condus pe Köpenicker Strasse în sus, spre curtea fabricii părintești și spre grajdul ce ținea de ea — Stableyard, spunea Helene". Usturător epigramatic este finalul capitolului al 12-lea. Mai înainte Treibel avusese o controversă destul de aspră cu soția sa. El luptă contra părerilor ei burgheze. De îndată ce se regăsește însă singur, îi apare întrebarea dacă nu cumva ea are totuși dreptate. „Și putea să fie altfel ? Bunul Treibel, el însuși era doar produsul a trei generații ce s-au îmbogățit tot mai mult prin fabrică și în ciuda bunelor aptitudini spirituale și cordiale... — burghezul era profund înfipt și în firea sa, la fel ca în aceea a soției sale sentimentale". Ultimul capitol și întregul roman se încheie cu un umor neperturbat. Doamna văduvă Schmolke, gospodina autentic berlineză și autentic fontaniană, aruncă într-o clipă agitată fraza sa favorită : „Da, aceasta a spus-o mereu și Schmolke".

Alteța regală al lui Thomas Mann dă uneori obiectivității sobre a începuturilor de capitole, tonul unei statistici : „Țara avea opt mii de kilometri pătrați și număra un milion de locuitori". Sau al unei dări de seamă de la curte : „Cel de-al doilea fiu al marelui duce s-a remarcat pentru întîia dată în public cînd a fost botezat". „Klaus Heinrich a trăit trei ani din copilărie într-un internat împreună cu tovarășii săi de aceeași vîrstă din nobilimea de la curte și de la țară a monarhiei". La fel de uscat și faptic se încheie și capitolul : „Acesta era orașul ; aceasta era țara. Aceasta era situația". Și lui

Scanned with OKEN Scanner

Thomas Mann îi place finalul ce sună ironic, epigramatic : „Se simțea Alteța, dar nimeni nu o ghicea".

Invers, Klara Viebig căuta efecte finale puternice. Ea tinde spre ele, urcînd de la începuturi ce aduc o comunicare cu totul faptică. În revista *Internaționale Monatsschrift* [121] arătam cum numai în mod izolat, numai dacă capitolul are de raportat despre ceva cu totul special, crește tonul de la începutul romanului *Wacht am Rhein (De strajă la Rin)*. El coboară apoi din nou în începuturile de capitol ulterioare. În ultimul capitol, relatarea se ridică spre finalul sublim al romanului, deși începe simplu : „Nu atît de repede cum s-a crezut, îndrăgiții soldați ai Regimentului 39 s-au prezentat din nou la garnizoana lor". Și astfel se încheie mereu în modul accentuat. De multe ori este o imagine din natură, deci un final liric. Mai frecvent apar gesturi succinte și viguroase, în care se simte disciplina prusacă. Îi răsunau încă mereu în urechi cuvintele pe care le pronunțase soldatul prusac față de fiica sa : „Copilul meu, mai presus de toate onoarea !" sau : „Comanda «Afară» dată gărzii". Sau se arată că Regele a vizitat expoziția de artă. „El a ordonat la Schulte chiar o cumpărătură — micul tablou se numea *Recruții.*" În mod simbolic, prin trecerea la astfel de finaluri de capitol, se oglindește ideea fundamentală a romanului : educarea Rhenaniei în spirit și fermitate prusacă. Ele indică treptele pe care romanul le escaladează una după alta.

Ricarda Huch trece treptat, capitol de capitol, din cotidian, în adîncul sufletelor unor oameni nicidecum de toate zilele, cînd transpune sentimentul vital de pregnanță eroică, într-o actualitate transfigurată. În romanul *Von den Könige n und der Krone (Despre regi și despre coroană)* un capitol începe foarte obiectiv : „Domnul Beatus a luat la cunoștință, fără nici un semn de amărăciune, că Lastari a părăsit întreprinderea sa și voia să întemeieze una proprie". Ca rezultat de la sine înțe-

[121] Col. 1354 urm.

les al acțiunilor din capitol, se spune la sfîrșit: „Maielies zîmbi fericită cu ochii umezi. I se părea că o înlănțuia exaltarea iubirii lui (Lasko) cu fire de perle tot mai noi, mai bogate, mai nobile, care se așezau reci în jurul trupului ei și îl trăgeau treptat tot mai greu spre pămînt". Începutului rece, negustoresc, i se opune un sfîrșit ce aruncă lumină asupra a ceea ce e mai ascuns în sufletul unei femei. Răceala seacă a limbii înlătură aici orice gînd la o instrumentare prea viguroasă. Numai că în acest limbaj potolit apar imagini de o puternică strălucire a culorilor, nu luminînd și fulgerînd, ci apăsînd înfundat în distincția lor. Ea începe de-odată: „Nunta avu loc cînd a fost terminată biserica protestantă". Deja după două pagini, capitolul se încheie: „O teamă cum resimțise adesea în timpul logodnei, voia să pună stăpînire pe ea, dar ea își reprimă sentimentul dureros și-l măsură pe nenorocit cu privirile ei puternice, luminoase; căci avea credința inconștientă că geniul vieții este cu ea și luptă contra umbrei învăluitoare ce întuneca sufletul lui".

Studiul meu *Ricarda Huch, o vorbă despre arta povestirii* [122] constată că de la *Leben des Grafen Federigo Confalonieri, (Viața contelului Federigo Confalonieri)* și în special de la *Der grosse Krieg (Marele război)* nu se mai poate întîlni potențarea capitolului de la realul exterior spre revelarea interiorului sufletului omenesc și spre splendoarea imaginilor. Cu toate acestea, în *Der grosse Krieg* ritmul diferitelor capitole a trebuit să fie energic accentuat; altfel, în mulțimea capitolelor — care sar brusc de la un capăt al teatrului de război la celălalt, reîntorcîndu-se la fel de repede — exigența Richardei Huch în privința formei nu putea fi satisfăcută. Îi servește adesea ascuțirea epigramatică, deci mijlocul care la Fontane se insinuează ușor, iar la Thomas Mann poate fi observat mai frecvent. În *Internazionale Monats-*

[122] *Ricarda Huch, ein Wort über Kunst des Erzählens*, Leipzig, 1916, p. 95.

schrift[123] este expus felul cum pregătește capitolul al 4-lea din partea a treia, finalul ironic. Tonul atenuat al începutului răsună mai departe în convorbirea lui Ochsenstierna cu trimisul francez Feuquières, reprodus la începutul capitolului. Suedezul se exprimă prudent și extrem de rezervat, francezul politicos pînă la măgulire și afirmînd în permanență caracterul dezinteresat al modului de a proceda al regelui său. Vorbesc apoi la rînd cu francezul, principi germani și un deputat al orașului Nürnberg. Toți vor să primească banii de la Franța. Povestitoarea nu indică cu nici o silabă lipsa de demnitate a procedeului. Totuși, la sfîrșitul capitolului, Feuquières îi spune unuia dintre subordonații său că găsise acum un semnal de trompetă care ar împinge caii germani în mod negreșit în bătălia cea mai sîngeroasă. El aruncă un pumn de monede de aur pe masă, care sunară. Celălalt izbucnește într-un rîs zgomotos. „Aceste animale par să fie foarte muzicale“ — spune el. „Aceasta este o calitate germană“ — spuse Feuquières cu seriozitate — „prin mijlocirea căreia îmi va reuși, sper, să aduc cerințele germanilor în concordanță cu dorințele regelui nostru“. Astfel se încheie capitolul. Prin acest final, cade din nou o rază de lumină clară asupra unui moment decisiv din războiul de treizeci de ani. Gustav Adolf este mort, cancelarul său dovedește înțelepciune și prudență, dar și caracter, într-o situație grea. Franța examinează terenul nesigur pentru a afla dacă grîul său se coace. Stările germane sînt demoralizate în urma războiului îndelungat și nu mai ezită să se predea forței care va pune capăt lipsei de bani. Toate acestea se oglindesc în acest capitol și se comprimă imagistic într-o epigramă în finalul capitolului.

Ținuta sobră a acestor finaluri de capitole au în *Der grosse Krieg* al Ricardei Huch, o pondere cu atît mai mare, cu cît acest roman se apropie mult, datorită structurii sale, de romanul de groază al francezilor. La fel

[125] Col. 1360 urm.

cu acesta, lucrează cu o mulțime cu totul extraordinară de grupuri și cercuri de oameni diferiți. Aceasta i-o impunea Ricardei Huch materialul războiului de treizeci de ani. Romanul de groază al lui Eugène Sué străbate diferitele pături ale societății ; el pretinde că exercită critică socială. Ia naștere prin aceasta un paralelism din care Gutzkow a făcut o lege pentru roman, în locul succesiunii obișnuite. De fapt, se ascute totul spre un efect neașteptat al contradicției. De la o pătură socială sîntem brusc transpuși în alta. Pentru a obține o tensiune maximă, romanul de groază duce acțiunea într-o pătură socială pînă la un moment de incertitudine penibilă, înainte de a trece mai departe la altă pătură socială. A intervenit o nenorocire ireparabilă, poate a fost accidentat mortal un om ? Astfel de semne de întrebare apar la sfîrșitul unui capitol. În capitolul următor, sîntem însă într-un cu totul alt cerc de oameni. Nesiguranța, și cu aceasta tensiunea, se menține timp îndelungat. Numai mult mai tîrziu e reluată din nou acțiunea întreruptă. Firește, nenorocirea nu fusese chiar așa de mare. Cel crezut mort, trăiește. După un oarecare timp însă acest joc excitant se dezlănțuie din nou. Trucuri asemănătoare erau curente încă înaintea lui Sué în romanele de groază.

Der grosse Krieg are trecerile bruște ale romanului de groază de la o pătură socială la alta cu totul diferită. El nu practică trucurile producătoare de tensiune, și cu atît mai puțin la încheierea unui capitol. Astfel, nici finalurile nu pot obține tonul iritant, excitant, înăbușit, ce se potrivește în acest loc romanului de groază, care servește îndeosebi la romanul foileton (luînd cuvîntul în sensul strict), la răscolirea profundă a sentimentului.

De la *Der grosse Krieg* au ajuns în romanele germane din nou la loc de cinste, atît unul cît și celălalt dintre procedeele romanului de groază. Pe de o parte, o mulțime de grupuri umane, povestirea alternînd mai mult sau mai puțin brusc de la unul la altul. Pe de altă parte, înclinarea de a pune în finalul capitolelor clipe de incertitudine încordată. În studiul meu *Deutsche Dichtung seit*

Goethes Tod și în altele, mă ocup de această predilecție reactualizată pentru trăsăturile romanului de groază. O reprezintă și artiști ce-și propun scopuri înalte. În ce mod înnobilează ele artistic astfel de înfățișări ale formei, mă interesează aci. Desigur că se preia și aici ceva ce pînă de curînd fusese respins, chiar evitat principial de arta serioasă.

Pe calea spre tonul temperat în sens goethean, căutat de Keller, cultivat de Fontane, Ricarda Huch, Thomas Mann și de cei mai buni dintre contemporanii acestora, se mai puteau încă regăsi uneori clipele finale emoționante ale capitolelor de roman. Gustav Freytag, preocupat de altfel și el să evite supraexcitatea romanului de groază și să atenueze tensiunea excesivă a acestuia, mai încheie încă, în romanul burghez lipsit de aventuri *Soll und Haben (Credit și debit),* capitole cu clipe de intensă tensiune și în consecință cu cuvinte cu răsunet puternic. Răsună un fortissimo atenuat. Moartea lui Bernhard Ehrenthal din capitolul al șaptelea al cărții a treia este potențată prin diverse mijloace spre un efect excitant intens. Se întîmplă lucruri groaznice și distrugătoare și încadrează sfîrșitul lui Bernhard care se desparte neîmpăcat de tatăl său. Ultimele cuvinte ale capitolului sînt: „Cînd tatăl căzu jos lîngă patul fiului său, se mai ridică încă odată în sus amenințătoare, o mînă albă, apoi recăzu un trup mort. Bernhard porni spre soare". Ceva mai blînd este la sfîrșitul capitolului al 6-lea al ultimei cărți, încheierea relatării despre moartea lui Veitel Itzig. La început, Freytag mobilizează desigur mijloacele de groază lugubre pentru a pune în scenă deosebit de impresionant, acest sfîrșit al unui ticălos. „Încă un vîrtej, un strigăt puternic, lupta scurtă a unuia care se înecă; și totul a trecut. Apa fluviului a continuat să se prăvale și a dus cu sine corpul unui mort". Aceasta este ultima potențare a relatării. După aceea, Freytag simte totuși el însuși nevoia să lase ca, după tonurile foarte puternice, să urmeze altele mai liniștite. Povestește pe un ton mai degajat felul cum pe malul fluviului se tre-

zește viața. „Se auzi strigătul oamenilor ce căutau, iar de la capătul de jos al scării își croia drum prin apă un bărbat de-a lungul malului și strigă celor de sus : „A fost tîrît mai departe, înainte să-l pot eu ajunge ; mîine va putea fi găsit la baraj".

Deci atenuare, după agitație bruscă. Dar și aceasta nu prea mai era posibilă pe la 1900 într-o narațiune gîndită artistic. Finalurile de capitole, chiar mult mai liniștite, erau încă considerate ca ceva exagerat. J. C. Heer își permite o etalare mai modestă, ce-i drept, cu gesturi energice considerabile la sfîrșitul capitolelor cărții sale *König der Bernina (Regele Berninei)*, sprijinindu-se pe patosul povestirii ce vrea să-i dăruiască lui Engadin un erou „puternic ca un erou al preistoriei, ca stînca de munte ce capătă viață". El spune, de pildă : „Pe drumuri îndepărtate, tăinuite, prin văi părăsite de oameni, peste culmi pustii, străbate Sigismund Gruber prin munții tomnatici, spre pustietatea ghețarului Palü — Și destinele se împlinesc". Sau : „Ai săi îl urăsc, pe el prea puternicul, pe care nu-l împodobește nici un fapt al milei. Dar nu va învăța niciodată poporul său să-l iubească ? — pe el, pe care odinioară îl iubise o Cilgia Premont ?" Odinioară urechile foarte sensibile găseau această modalitate ca fiind prea intens orchestrată.

Astăzi un povestitor ca Jakob Wassermann își permite din nou finaluri de capitole de o tensiune neliniștitoare, întrerupe de mai multe ori, de pildă în capitolul *Inchiziția* din romanul *Christian Wahnschaffe*, la sfîrșit, într-un moment de tensiune intensă și de așteptare plină de teamă, relatarea cu privire la una din acțiunile povestite, și sare, în capitolul următor, la un alt grup de oameni din roman și la acțiunea ce se petrece în sînul acestui grup, pentru ca numai după o pauză mai lungă, să facă din nou legătura acolo unde o rupsese. Sau un poet, care acordă o valoare cu totul deosebită plăsmuirii artistice, Albrecht Schaeffer, în romanul său *Heliant*, la sfîrșitul cărții a șaptea, lasă deschisă posibilitatea ca eroul să fie mort. Finalul de capitol este prezentat într-un

Scanned with OKEN Scanner

limbaj accentuat; este visul provocat de febră la un grav bolnav, putea fi și ultima manifestare a conștiinței unui muribund. Mult mai tîrziu se va comunica că Georg continuă să trăiască. Sfîrșitul cărții a șaptea sună:

„Stelele sclipeau... Trei, cinci, nenumărat de multe stăteau în noapte și scînteiau neîncetat. Mai sus pe cer nu va exista totuși nici una și Georg se mira că stelele nu mai erau decît jos. Focurile lor mici pîlpîiau, altele clipeau numai ușor, dar toate erau ciudat de mișcătoare și scînteiau fără încetare. El privi din nou în sus să vadă dacă tot nu a apărut vreuna; își dădu capul pe spate, simți o clipă o lovitură pocnitoare și o durere puternică în occiput și căzu la pămînt. În fața ochilor lui tremura și sălta furnicarul de stele de-a valma; după o oarecare vreme se mai liniști; totuși pieptul său fu străbătut de o teamă mortală, nebună, mistuindu-l; credea că moare, totul se făcu moale și negru în jurul său, ochii i se închiseră, dar timp îndelungat mai rămaseră vizibile în întuneric stelele, pierzîndu-se în bezna rece de gheață, sclipind și pîlpîind neîncetat".

Acest final foarte avîntat și ca limbaj, încheie una din cărțile cele mai pline de conținut și mai frămîntate ale romanului. Arta cuvîntului ajunge aici la maximum, pentru a obține un efect final puternic. Se sugerează comparația cu fenomene înrudite la sfîrșitul operelor mai mari ale muzicii. Totodată, sfîrșitul avîntat caracterizează impetuos clipa atinsă și capitolul acțiunii romanului, are deci importanță tectonică.

Ricarda Huch nu cunoaște în romanul său *Der Grosse Krieg* astfel de finaluri de capitole și încă și mai puțin un astfel de limbaj avîntat. La sfîrșit de tot în cariera sa de scriitoare (de ani de zile ea nu mai publicase nimic literar), s-a apropiat, în romanul judiciar *Der Fall Deruga (Cazul Deruga)*, de un domeniu favorit al povestirii captivante. Un asasinat misterios se dezvăluie încet. Aceasta determină o tensiune exterioară intensă. Dar limba romanului rămîne și de astă dată mult mai atenuată la sfîrșit de capitol, decît cuvintele din pasajul citat din

Heliant al lui Schaeffer. De asemenea și finalurile romanului *Von den Königen und der Krone* nu găsesc aici nimic înrudit, deși conținuturile celor două narațiuni au ceva comun.

Numai odată prezintă Ricarda Huch în una din povestirile sale tonuri avîntate pline de elan, încît contrastează cu mediul lor : în primul volum al romanului despre Garibaldi, în *Verteidigung Roms (Apărarea Romei).* Aceste tonuri răsună retoric-imnic în începutul cu totul liric. Ele amuțesc însă de îndată ce începe relatarea propriu-zisă. Numai de două ori urcă din nou spre sunetele imnice. În prima jumătate a cărții, cînd pe neașteptate trupele lui Garibaldi sînt numite într-o limbă înălțătoare „armata primăverii", și cînd cuvinte pline de culoare manifestă dragostea primăverii pentru armata sa. În a doua jumătate, cînd se include în relatare, asemeni unui cîntec funerar, cuvîntarea gravă și solemnă către soarele distrugător. În studiul meu despre Ricarda Huch, caut să interpretez sensul artistic al acestor ornamente neobișnuite. Ele caracterizează în mod simbolic ascensiunea și declinul. La mijloc, între acestea două, Ricarda Huch mai așează al treilea ornament simbolic : felul cum moartea, după bătălia de la Velletri, stă de pază la sărbătoarea nocturnă a ofițerilor lui Garibaldi. Intră aici nemijlocit în povestire ceva misterios, supranatural. E ca o culminare. Și se articulează triptic cu acest punct culminant, pe ambele laturi, cuvîntarea către primăvară și cuvîntarea către soare.

Numerusul acestor ornamente, mai ales al ambelor cuvîntări, este diferit de numerusul restului cărții. Nuanțarea servește aici scopurile structurării narațiunii. Și altfel însă, în clauzele unui capitol, numerusul cîștigă nu numai un ton deosebit, diferit de cel anterior, nu se transformă numai treptat în cadrul unui singur capitol. Nu, în astfel de prefacere se oglindește și structura unui întreg roman. Asemeni finalului de act, sfîrșitul de capitol devine un mijloc al tectonicii.

[126] Pp. 81 urm.

Scanned with OKEN Scanner

TECTONICA CREAȚIEI LITERARE

A. Matematica superioară a formei

Diferitele posibilități ale finalului de capitol expuse aici sînt în parte pur și simplu condiționate de alegerea și dispoziția materialului (Stoff). Apoi de conținutul ce se pune în capitolul respectiv și în finalul lui. Cel mai simțit se face însă meșteșugul plăsmuirii. De fapt, decide numerusul. Depinde de ritmul său, dacă finalul sună ca o potențare sau ca o slăbire. Alegerea cuvintelor, iar în cadrul ei, în primul rînd valoarea acustică a cuvintelor, deci sunetul joacă și el un rol. Apoi pauzele ce se succed rapid sau încet. Finalul emoționant are un alt numerus decît cel moderator, cel ironic altul decît cel ce răscolește înăbușit. Se confirmă importanța ce are pentru numerus sfîrșitul lui, clauzula.

Pentru a deosebi toate aceste posibilități mai mult sau mai puțin contradictorii ale numerusului și ale clauzulei sale, lipsesc mai întîi conceptele. Norden vorbește de barocul lui Tacitus. Comparat cu Tacitus, Cicero, și de asemenea și Caesar apar ca purtători ai unui sentiment mai liniștit și mai sever al formei, de simetrie echilibrată. Sîntem obișnuiți să opunem barocul în acest sens antichității clasice sau chiar și urmașei înrudite în formă a acesteia, Renașterii. Numai că cine recunoaște în Tacitus pe purtătorul unui numerus baroc, trebuie să admită, alături de un astfel de baroc concis, zgîrcit în cuvinte, și un baroc de structură opusă. Nu se gîndesc oare cei mai mulți cînd vorbesc de barocul literar, la aglomerare, la umflare și la un exces de cuvinte cheltuite ? Pentru a da un exemplu cît se poate de caracteristic, nu este

Scanned with OKEN Scanner

oare *Asiatische Banise* a lui Heinrich Anselmn von Zigler un baroc indubitabil ?. Cu totul altfel decît Tacitus sună, de pildă, chiar la începutul romanului, monologul prințului Balacin de Ava :

„Fulgere, tunete și grindină, ca unelte răzbunătoare ale cerului prea drept, să distrugă splendoarea turnurilor tale acoperite cu aur, iar răzbunarea zeilor să-i nimicească pe toți proprietarii orașului, care au contribuit la prăbușirea casei regale sau n-au împiedicat-o, după posibilitatea extremă, chiar cu sacrificiul sîngelui lor. De-ar vrea zeii ca ochii mei să poată deveni nori încărcați de tunete, iar aceste lacrimi ale mele să devină potopuri groaznice ! Aș arunca cu o mie de măciuci, ca un foc de artificiu al mîniei îndreptățite, după inima blestemată a cîinelui sîngeros, și n-aș da greș. Da, ar trebui ca acest tiran, împreună cu anturajul său urît de zei și de oameni, să fie cît mai curînd distrus și tîrît de potop : să nu mai rămînă decît o amintire disprețuită..."

Pentru astfel de distincții în stilul prozei, nouă ne lipsesc deocamdată denumiri general valabile. Proza nu stă mai prost în această privință decît poezia. Deoarece cercetarea operelor de artă poetice nici nu s-a preocupat deloc, de multă vreme, să elaboreze definiții clare, cel ce vrea să stabilească acum stiluri contradictorii ale expresiei cuvîntului, este nevoit să întrebuințeze mai mult sau mai puțin improvizat denumiri vechi. Spiritualul F. N. von Hellingrath, decedat tînăr, a utilizat, în disertația sa plină de idei, intitulată *Transpuneri din Pindar ale lui Hölderlin. Preliminarii la o primă ediție* [1] pentru caracterizarea atît a expresiei verbale a lui Pindar cît și a aceleia a lui Hölderlin, concepte pe care le folosește Dionys din Halikarnas [2] pentru cele trei „armonii" diferite ale retoricii. Hellingrath opune la „harmonia austera" a lui Pindar și a lui Hölderlin — „harmonia glaphyra". I-a atribuit „harmonia austera" de asemenea

[1] *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zur einer Erstausgabe*, München, 1910.

[2] Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 191 ; în acest volum, p. 111.

și lui Klopstock și lui Goethe, pentru unele din creațiile sale. El observa totodată că Goethe a recreat în „harmonia eukratos" singura odă a lui Pindar pe care a tradus-o (ea este numai atribuită lui Pindar, dar probabil că nu este creată de el). Ce anume este „harmonia eukratos" Hellingrath nu o spune. El presupunea la cititorii săi cunoașterea conceptului. Ar fi fost însă mai bine dacă ar fi dat ceva lămuririi mai amănunțite cu privire la esența și istoria acestor noțiuni. Expunerile sale ar fi cîștigat atunci în precizie și utilizabilitate.

Franz Dornseiff a putut constata, între timp, că Hellingrath dăduse celor trei concepte stilistice un sens pe care nu-l aveau nicidecum la Dionys. În disertația sa de la Basel *Stilul lui Pindar* [3], Dornseiff vorbește despre o răstălmăcire fericită ce i s-a dat „armoniei austere" de către Hellingrath ; la Dionys ea însemna de fapt numai o trecere de la literă la literă.

Hellingrath însuși [4] definește opoziția dintre îmbinarea „dură" și „netă", cum se numesc la el „harmonia austera" și „glaphyra", într-un mod stimulator : la înbinarea netă apar structuri proporționale simple și flexibile, la cea dură îmbinări de propoziții din cele mai uimitoare : anacolute, cînd cuvinte înșirate fără predicat, în scurtimea cărora este comprimată o propoziție, cînd perioade ample care reîncep din nou de două-trei ori, apoi se întrerup în mod surprinzător, dar niciodată consecința irezistibilă a corelației logice, mereu pline de schimbări bruște în construcție și în polemică cu perioadele metricei. „Astfel, de la un cuvînt greu la alt cuvînt greu, acest fel de creație poetică îl antrenează pe ascultător, nu-l lasă să-și revină, nici să înțeleagă ceva în sens propriu, nici să-și reprezinte, să simtă : trebuie să urmeze din cuvînt în cuvînt curentului, iar acest vîrtej al maselor grele ce se izbesc în elanul lor tulburător sau limpede-solemn, este esența sa și caracterul său artistic. Iar dacă, la o îmbinare netă, ascultătorul era mai

[3] *Pindars Stil*, Berlin, 1921, p. 86.
[4] *Op. cit.*, pp. 4 urm.

întîi însufleţit atît de mult de o idee, încît în cazul extrem el însuşi abia dacă se oprea asupra cuvîntului, îl umple aici atît de tare răsunetul şi strălucirea cuvîntului, încît în cazul extrem, abia dacă mai înţelege sensul acestuia şi ce se corelează cu el".

Hellingrath făcu numaidecît şcoală cu conceptul său despre îmbinarea dură. Lucrarea lui Friedrich Sieburg [5] *Gradările modelării lirice* îl aplică [6]. O dovadă cît de urgent necesare sînt astfel de concepte fundametale. Şi Dornseiff utilizează acest cuvînt.

Distincţia lui Hellingrath n-a fost obţinută cu mijloacele lui Rutz. Ea depăşeşte şi încercările mai vechi de a separa legato şi staccato sau minor şi major în limbajul melodic [7].

Căci ea vrea să sesizeze însemnătatea artistică a contradicţiei. Mai degrabă se apropie de ţelurile lui Hellingrath ceea ce spune H. Nohl [8] despre încordarea, insistenţa şi caracterul greoi, despre ceea ce se opune ritmului curgător la acel tip, pe care Nohl — depăşindu-l pe Rutz şi abătîndu-se de mai multe ori de la acestea — îl caracterizează ca fiind al treilea. Totuşi, Hellingrath probabil că nu s-a gîndit să descopere pur şi simplu contradicţii tipice între poeţi, ci dimpotrivă, doar diferenţe estetice între creaţiile poetice.

Hellingrath a dovedit prin utilizarea celor trei armonii ale lui Dionys, cît de săraci sîntem noi în noţiuni pentru a denumi diferenţele importante ale expresiei. El însuşi a avut de spus într-adevăr lucruri valoroase cu privire la caracteristicile artistice ale îmbinării cuvintelor la Hölderlin, cu privire la ceea ce leagă pe Hölderlin de Pindar şi de Klopstock, diferenţiindu-l totodată

---

[5] *Die Grade der lyrischen Formung* în *Zeitschrift für Ästetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 14, pp. 356 urm.

[6] Pp. 367 urm.

[7] Cf. K. Luick, *Germanisch-romanische Monatsschrift* 2, pp. 14 urm., în special p. 24.

[8] *Stil und Weltanschaung (Stil şi concepţie asupra lumii)* Jena, 1920, p. 106 ; cf. mai sus, pp. 101 urm.

Scanned with OKEN Scanner

de mulți alții. I-au lipsit cuvinte din domeniul esteticii germane, încît dacă trebuia să se vorbească de astfel de trăsături ale operei de artă, nu avea la îndemînă decît o mulțime de expresii mai mult sau mai puțin fericite, gîndite impresionist. Expresiile impresioniste pot concretiza foarte viu ceea ce se intenționează, defectul lor este însă că ele nu pot fi utilizate decît de unul singur, și nu pot conta ca noțiuni științifice valabile o dată pentru totdeauna, deci nu sînt utilizabile de altcineva. Ele se mențin în starea de selecțiune personală a cuvintelor.

E ceva personal din punctul de vedere al subiectului care se pronunță cu privire la impresiile sale, și personal din punctul de vedere al obiectului care trezește aceste impresii. Principiul de bază al impresionismului era doar de a releva elementul unic, unic în esența unei opere de artă, lăsînd să se exprime în cuvinte, impresiile produse de el, impresii care, la rîndul lor, nu puteau și nu era îngăduit să fie utilizate decît o singură dată. Conta ca depășită, orice catalogare în rubrică, ce încadra elementele individuale într-o sferă de grupuri de caracteristici elaborate rațional pentru opera de artă. Impresioniștii reproșau adesea reprezentanților cercetării științifice a artei, că se mărginesc să situeze artistul și opera sa într-o rublică și că, prin aceasta, ambii erau rezolvați pentru ei. Timid aproape și încă nici pe departe atît de conștient de scopul meu ca astăzi, odinioară neprotejat încă nici de o concepție nouă despre lume, care să declare cu succes război impresionismului, am riscat în 1914, în revista *Kunstwart* [9], cîteva cuvinte în favoarea „rubricilor estetice". Prin citate din scrierile lui Felix Poppenberg și Alfred Kerr, am arătat că nici impresionismul nu realizează nimic fără concepte ordonatoare, că — contrar principiului său fundamental — renunță mult mai puțin decît crede la construcții raționale. Am întrebat atunci dacă Kerr, cînd îl stigmatizează pe d'Annunzio ca pe un hrăpăreț iar nu ca pe un creator,

[9] Nr. 2 din iulie, pp. 82 urm.

nu spune ceva ce s-ar putea caracteriza și prin cuvinte verificate ale vechii estetici. Astăzi s-ar vorbi în acest caz de opoziția dintre descoperitor și inventator, fără ca — așa cum s-a arătat mai sus — să rezulte ceva esențial privitor la constatarea de mult făcută a acestei contradicții. Trebuie admis că Kerr se gîndește la mai mult decît la distincția dintre descoperitor și inventator.

În general, nu mă gîndesc și nu m-am gîndit nici odinioară să subestimez valoarea prezentării impresioniste a operelor de artă. Ea produce un efect nou și neuzat, de aceea proaspăt și plin de viață, deoarece, pentru a evita termeni vechi, nu utilizează ceea ce este mai la îndemînă, ci ceea ce e mai departe. Cînd Poppenberg vorbea de o nouă artă de a sufla sticla, utiliza foarte puține expresii din domeniul suflării sticlei. El vorbea de tije ascuțite ca o spadă, de lujer de forma secerei, de delicateți minunate ale îndoirii, de elasticitatea liniei care sună și cîntă. Toate acestea aparțin altor domenii decît tehnicii sticlăriei. La fel, la Kerr cînd se vorbește de drame, apar foarte rar termenii folosiți de secole, sau chiar de milenii pentru denumirea particularităților tehnice. Rămîne îndoielnic numai faptul dacă pe această cale se poate obține cu adevărat mai mult și mai bun decît prin utilizarea vechilor acțiuni ordonatoare. Unde nu rezultă mai mult, unde în intenția impresionistă de a simți și a lăsa să se transpună în cuvinte trăstăurile specifice și cele mai secrete ale operei de artă, se înlocuiesc doar termenii vechi consacrați, cu alții neobișnuiți, mai mult sau mai puțin arbitrari, acolo se ajunge numai la îngreunarea înțelegerii, la limitarea comunicativității și utilizabilității rezultatelor obținute. Tocmai fiindcă astăzi lipsa de concepte fundamentale generale înțelese și general utilizabile, pentru denumirea caracteristicilor operei de artă, a devenit atît de simțită, se dezvăluie insuficiența acestor mijloace de caracterizare impresioniste, ce sînt valabile și vor să rămînă valabile numai pentru un caz izolat.

Gundolf dispune încă în lucrarea sa mai veche despre Shakespeare, de o mulțime uimitoare de termeni impre-

Scanned with OKEN Scanner

sioniști. În lucrarea mai recentă despre Goethe, situația a devenit alta. Mai sus [10] s-au citat pasaje din cartea despre Shakespare, care permite să se constate cît de multe cuvinte înrudite prin sens oferă Gundolf pentru a caracteriza deosebirea limbii lui Shakespare de limba germană, fie a lui Luther, a lui Wieland sau a lui Herder. *Se acordă acolo mare rol sentimentului.* Dar numai cu greu devin utilizabile aceste nenumărate denumiri de impresii pentru o știință care vrea să lucreze cu concepte ordonatoare clare. Nu sînt de pildă numeroasele noțiuni de „înăbușit", „înceţoșat", „fără contur", „suspensiv", „nedefinit", utilizate aici pentru ceea ce e popular, așa cum se oglindește la Herder, toate împreună decît expresii pentru o singură categorie a plăsmuirii artistice, ce s-ar putea reda mai lămurit cu un singur cuvînt? Abundența îl face sărac pe cel ce ține într-adevăr să găsească o limbă pentru discutarea caracteristicilor operei de artă, adică concepte fundamentale utilizabile permanent.

Descrierea limbii tînărului Goethe devine mai precisă conceptual la Gundolf [11], vizează o diferențiere mai clară decît i-ar putea acorda mijloacele lingvistice impresioniste. Cînd, de pildă, Gundolf caracterizează [12] ca nou în liedurile de la Leipzig ale lui Goethe, „amestecul diferitelor sfere de senzualitate, prin atribute și cuvinte compuse". Pas învăluit, peșteri fără-lumină-de zi, păsări-de-noapte, dulce-miros-de-tămîie apar ca dovezi. Gundolf arată [13] modul cum se accentuează aceasta începînd cu perioada de la Strassbourg, în parte prin comparare cu Shakespeare. Demonstrează prin exemple, felul cum a învățat Goethe de la Shakespeare în ce privește însuflețirea lucrurilor fizice, sau materializarea celor spirituale. El vede noul pe care îl aduce Goethe printr-o astfel de îmbinare

[10] Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 34.
[11] *Ibidem.*
[12] Gundolf, Friedrich, *Goethe*, București, Ed. Minerva, B.P.T., 1971, trad., prefață, Ion Roman, p. 63.
[13] *Ibidem*, p. 102 urm.

Scanned with OKEN Scanner

ritualului și senzualului, în faptul că epitetele lui Goethe nu denumesc numai calități, ci și activități, acțiuni sau funcții. Aceasta confirmă observația fundamentală făcută de Gundolf [14] în legătură cu lirica din tinerețe a lui Goethe. Înainte de Goethe, lirica însemna un psalm, un frumos cîntec popular, un sonet de Shakespeare, o odă de Klopstock, care redau o existență liniștită. Frămîntarea sufletească se transpunea într-un simbol liniștit, stabil, al lumii. Poeziile lui Goethe „redau lumea însăși ca o agitație, ca o respirație, ca o maturizare sau veștejire, ca o îmbulzeală, o țîșnire, acționare, țesătură, izvorîre, curgere, străduință..., pe scurt, ca ceva viu, insesizabil, mereu în mișcare". Urmarea este că cuvintele lui Goethe anulează distanța dintre simbol și emoție, distanță ce exista la întreaga lirică anterioară, și ne sugerează mișcarea însăși, prin care vibrează Goethe. „Ele nu caracterizează doar mai mult sau mai puțin fericit starea, ci sînt ea însăși, sînt însăși dulceața, densitatea, dorul". „Aici cîntă lumea în mișcare, presarea și vibrarea însăși se transpun în limbă germană... — iar cuvîntul banal «natura însăși cîntă din Goethe» capătă astfel un sens pregnant. Niciodată mai înainte mișcarea tainică a lucrurilor și sufletul poetului n-au căpătat într-un mod atît de inseparabil expresie".

„Ceea ce în frazele acestea ar putea încă să apară ca o utilizare a mijloacelor impresioniste pentru descriere, nu este numai simpla încercare de a transpune impresiile în cuvinte nou găsite. Gundolf însuși observă în mod categoric că el prezintă în seria : vibrație, respirație și așa mai departe pînă la străduință, cuvintele predilecte ale tînărului Goethe, care numai datorită acestuia au obținut deplinătate poetică.

Cu aceste observații ale lui Gundolf, eu am făcut deja de mai multe ori legătură, pentru a învăța din ele dar totodată și pentru a le depăși. Articolul care se găsește acum — sub titlul *Forma artistică a tînărului Goethe și*

[14] *Ibidem*, p. 100 urm.

Scanned with OKEN Scanner

a romantismului german [15] — în a doua ediție a volumului meu de articole *Vom Geistesleben (Despre viața spirituală)*, explică mai întîi prin exemple, opoziția dintre o poezie lirică care consideră trăirea de la o depărtare mai mare și lirica lui Goethe care transpune în cuvinte clipa prezentă. Apoi caut [16] să arăt, în cîntecul *Auf dem See (Pe Lac)*, felul cum în ansamblul unei poezii a lui Goethe, această exprimare a clipei prezente devine cuvinte și versuri. „Este ca și cum numai în timpul scrierii ar lua naștere corelația poeziei". În articolul *Forma timpului verbului în poezia lirică* [17] continui pe această cale și constat că cîntecul produce impresia că atmosfera ce domină la sfîrșit n-ar fi fost încă realizată de Goethe, în momentul cînd nota primele versuri. Nu numai conținutul ultimului pasaj aparține viitorului, dar și al celui de-al doilea mai este încă viitor, cînd începe cîntecul.

În cele trei pasaje ale cîntecului se succed în formă de chemare, mărturisirea bucuroasă a plăcerii dăruite de natură ; apoi Goethe se adresează sieși într-o clipă de tulburare ce apare în cursul unei astfel de plăceri nestingherite, prin trezirea amintirii fericirii avute odinioară ; dar trece numaidecît, printr-o hotărîre energică a voinței, peste această perturbare și scoate o exclamație eliberatoare : „La o parte, visule ! oricît ai fi de auriu și aici există iubire și viață !" Finalul îl formează o zugrăvire a peisajului din jur ; într-un sens aprofundat natura își dezvăluie acum farmecul ei ; un pas uriaș separă un astfel de sentiment al naturii de atmosfera începutului. Pe această cale, eul din poezie iese înălțat spiritual. Această transformare nu este exprimată în întreaga poezie niciodată ca un conținut al ei. Ea trebuie ghicită din oglindirea variată ce rezultă din diferitele clipe, din diferitele faze ale atmosferei sufletești ale Eu-lui și se face cunos-

[15] *Die künstlerische Form des jüngen Goethe und der deutschen Romantik.*

[16] *Idem*, p. 100.

[17] *Zeitform im lyrischen Gedicht* în *Funde und Forschungen* din *Festschrift für Julius Wahle*, Leipzig, 1921, pp. 204 urm., cf. Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

cută mai mult prin nuanțarea artistică a expresiei și a mijloacelor sale, decît prin caracterizarea directă. Printre mijloacele nuanțării se numără în special ritmul.

Cu aceste cuvinte încerc în *Funden und Forschungen* să exprim secretul artistic al poeziei. Mișcarea tainică a lucrurilor și a sufletului poetului devin în mod inseparabil limbaj, Goethe începînd într-un moment al prezentului, iar de aici continuînd spre momente ce se găseau încă în viitor, cînd momentul cu care începe poezia era prezent. Prezintă însă toate aceste momente în categoria gramaticală a prezentului. Ceea ce se desfășoară în această succesiune de clipe prezente nu se potrivește cu o acțiune; ci conținuturile acțiunii se exprimă pe sine.

Scopul articolului meu din *Funden und Forschungen* este de a examina însemnătatea deosebirii formelor de timp ale verbului pentru poezia lirică. Pun aici lingvistica în serviciul cercetării posibilităților de exprimare poetică. Față de tot ce s-a putut spune mai sus [18] referitor la mijloacele de a înțelege, prin studierea limbii, esențialul poeziei, apare în încercarea mea ca ceva de tip nou, bănuit, ce-i drept, de alții, de pildă de Scherer. Poezia *Pe lac* nu este pur și simplu o poezie lirică la timpul prezent; și în primul rînd nu este un prezent istoric. Această poezie se deosebește de poezia obișnuită la prezent, prin trăsătura unică de a nu prezenta numai o singură clipă, ci o succesiune de clipe. S-a indicat acolo modul cum se pregătește aceasta în poezia lirică din tinerețe a lui Goethe, cum se dezvoltă apoi în continuare. Căci, firește, *Auf dem See* nu este singura poezie a lui Goethe într-o astfel de formă. Iar de atunci încoace au purces pe această cale numeroși alți poeți.

Foarte pe scurt aș dori să sugerez felul cum meșteșugul artistic din poezia lui Goethe *Auf dem See* se anunțase cu puțin timp mai înainte în lirica germană, modul însă cum Goethe face pasul hotărîtor. Cine a spus pur și simplu că Goethe ar prezenta primul o lirică în care se oferă o suc-

[18] Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 39.

cesiune la timpul prezent trebuie (așa cum mi-o sugerează Herbert Lewandowski) să se confrunte cu obiecțiunea că și poezia *Frühlingsfeier (Sărbătoarea primăverii)* a lui Klopstock, aduce o acțiune și redă clipa de față, sau mai degrabă o serie de astfel de clipe, la timpul prezent.

Începutul din *Frühlingsfeier*, produce în orice caz efectul pe care îl are începutul unei poezii ce nu vrea să prilejuiască decît contemplații religioase. A da forma prezentului acestui fel de poezii este de la sine înțeles. Dar în mod neprevăzut se amestecă în această lirică de preamărire a Domnului, aluziile unei acțiuni, și anume ale unei acțiuni ce se oglindește progresiv în poezie, exact ca în poezia lui Goethe. Cînd se spune : „Eu am ieșit să ador, să plîng ?“ sau „Varsă din nou, tu, ochi al meu, lacrimi de bucurie !“, aceasta continuă să rămînă ceva nicidecum neobișnuit în lirica religioasă. Cu strofa a 14-a, Klopstock începe să vorbească însă de furtuna ce se apropie :

Aber jetzt werden sie (die Lüfte) still, kaum atmen sie.
Die Morgensonne wird schwül ;
Wolken strömen herauf... [19]

Și pas cu pas, strofele următoare se referă la diferitele faze în desfășurarea furtunii, pînă cînd, în sfîrșit, penultima strofă povestește :

Ach, schon rauscht, schon rauscht
Himmel und Erde vom gnädigen Regen.
Nun ist — wie dürstete sie — die Erd' erquikt,
Und der Himmel der Segensfüll'entlastet [20]

Exact ca poezia lui Goethe, *Frühlingsfeier* păstrează aici uzul monologului dramatic. Ceea ce e trăit în cursul ac-

[19] Dar acum ele se liniștesc (vînturile), abia mai respiră / Soarele de dimineață e sufocant ; / Norii urcă...

[20] Ah, deja vuiesc, vuiesc / Cerul și pămîntul de ploaia milostivă / Și acum pămîntul e-nviorat — cît a fost de-nsetat / Iar cerul, a descărcat belșugul de binecuvîntare.

țiunii, începe să se desfășoare succesiv la forma prezentului. În orice caz, printre versurile ce servesc unei astfel de sarcini se amestecă altele care contemplă numai. Într-o privință *Auf dem See* și *Frühlingsfeier* sînt însă în concordanță. Într-una ca și în cealaltă, există un fenomen natural și ceva peisagistic în succesiune. Înrudită este oda ulterioară a lui Klopstock, *Der Eislauf*; ea utilizează însă, acolo unde sugerează acțiunea, nu monologul, ci adresarea către un TU. Lirica făcuse cu mult înainte acest pas spre dialog.

Poezia peisagistică pregătește plăsmuirea poemului *Frühlingsfeier*. Chr. E. von Kleist, în *Frühling (Primăvara)*, înfățișează — exact la fel ca Haller în *Alpen (Alpii)* sau alte pasteluri — la prezent, un amănunt după altul ale imagisticii peisagistice, deci ceva odihnitor. Pentru a aduce mai multă mișcare într-o astfel de zugrăvire, Kleist simulează că, în timp ce descrie, el ar trăi o întîmplare de moment, că-l surprinde o întîmplare. Și apare imediat forma monologului. Versurile 327 urm. (în prima versiune; în a doua versiune versurile 276 urm.) sună:

Allein was kollert und girrt mir hier zur Seiten vom Eichstamm,
Der halb vermodert und zweiglos von keinem Geflügel bewohnt wird?
Täuscht mich der Einbildung Spiel? Sieh, plötzlich flattert ein Täubchen
Aus dem Astloch empor mit wandelbarem Gefieder...[21]

Un pas mai departe face Kleist în *Lob der Gottheit (Laudă Divinității)*, apropiindu-se nemijlocit de Klopstock. În mijlocul contemplării adoratoare a divinității începe cu un „priviți, cerul de amiază se întunecă...", o redare dramatică desigur nu în formă de monolog, ci de apel care prezintă ceva direct actual și anume o succesiune, tot in-

[21] Dar ce îmi gungurește, îmi uguiește aici lîngă tulpina stejarului, / Care, pe jumătate putrezit și fără ramuri, nu mai e locuit de nici o pasăre? / Mă-nșală jocul închipuirii? Uite, brusc fîlfîie un porumbel/ Din scorbură în sus, cu penele schimbătoare.

Scanned with OKEN Scanner

cident al unei furtuni. Din nou urmărește un efect înviorător. Poezia lui Kleist a apărut în 1758 ; *Frühlingsfeier* a fost creată în anul următor.

Tocmai înrudirea strînsă a procedeului lui Kleist cu procedeul lui Klopstock arată însă cît mai avea încă de realizat Goethe. El dă la o parte orice contemplare. Nu mai rămîne nimic din nevoia de a închide ceva mai viu într-o simplă contemplare. Și produce oare poezia lui Goethe efectul unei descrieri a naturii ? Impresiile produse de natură sînt străbătute de un altfel de sentiment. Este însă depășit ; și din nou se poate manifesta natura. Nu trebuie demonstrate nici măreția lui Dumnezeu, nici aceea a naturii. Ci e trăit totodată un proces sufletesc, tocmai fiindcă nu este zugrăvit, ci se oglindește numai în impresiile despre natură.

Remarc în mod deosebit, că în nici una din aceste poezii nu există ceea ce a fost denumit de către E. Lorck „vorbire trăită", Lorck se gîndește, în studiul său *Vorbirea trăită, o cercetare lingvistică* [22], la cazuri de povestire cum apar, de pildă, la La Fontaine :

Enfin, n'en pouvant plus d'effort et de douleur,
Il met bas son fagot, il songe à son malheur.
Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ?
En est-il un plus pauvre en la machine ronde ?

Sau la Balzac : „Lousteau s'était déjà posé devant ses intimes comme un homme important : sa vie allait enfin avoir un sens, le hasard l'avait choyé, il devenait sous peu de jours propriétaire d'un charmant petit hotel rue Saint-Lazare..."

E ca și cum naratorul și-ar auzi personajele vorbind. Totodată, această vorbire trăită nu are nimic de-a face cu vorbirea indirectă. Nu numai că lipsesc verbele citării, de care depinde vorbirea indirectă, dar apar forme verbale, care ar fi de cele mai multe ori cel puțin imposibile

[22] *Die erlebte Rede, eine sprachliche Untersuchung*, Heidelberg, 1921.

în vorbirea indirectă germană. Lorck vede [23] într-o astfel de vorbire trăită un mijloc de a realiza pe deplin modul de povestire dramatic. De fapt este trezită doar impresia unui monolog; nu este însă menținută forma gramaticală a unui monolog. Poezii de tipul *Frühlingsfeier* păstrează în schimb forma monologului. Lor le corespunde în poezia mai nouă nu vorbirea trăită, ci monologul interior prin esența lui, monologul interior concordă cu poeziile despre care a fost vorba aici, în succesiunea momentelor trăite și relatate ca și cînd ar fi la prezent, și anume de către un EU.

Frühlingsfeier mai dovedește că Klopstock — în opoziție cu ceea ce spune Gundolf [24] — nu prezintă, spre deosebire de Goethe, totdeauna o existență calmă. Și această poezie redă lumea ca ceva în mișcare. S-a remarcat deja [25] că multe din cele ce, după Gundolf, a realizat arta tînărului Goethe, se întîlnesc de fapt încă la Klopstock. Tocmai o limbă a devenirii, a mișcării, a desfășurării, există deja la Klopstock. În altă parte [26] o recunoaște Gundolf însuși.

Leo Spitzer arată, în articolul *Despre perspectiva timpurilor în lirica franceză mai nouă* [27], în ce măsură poeții lirici francezi ai secolului al XIX-lea s-au apropiat cu mijloace înrudite de lirica devenirii a lui Goethe. El vorbește de „prezentul evocativ". Este deosebit de important cît de strîns se apropie de *Frühlingsfeier* a lui Klopstock prin întrebuințarea prezentului evocativ, *Méditations (Meditațiile)* lui Lamartine care reprezintă de asemenea, o contemplare religioasă a naturii.

Scopul expunerii mele este totodată de a trece de la simpla sesizare a unui limbaj de tip nou, a cărui esență e definită de Gundolf, mai departe la cercetarea noii forme, rezultată, datorită acestui fel de limbaj de tip nou,

---

[23] P. 14.
[24] Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 237
[25] *Ibidem*, p. 34.
[26] Gundolf, *op. cit.*, p. 61.
[27] *Uber zeitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik*", în *Die neuren Sprachen*, 1923, 31, pp. 241 urm.

Scanned with OKEN Scanner

în diferitele opere de artă lirice. Forma o consider aici în sensul riguros al cuvîntului, așa cum a fost delimitată mai sus [28]. Din nou vreau să mă ridic de la o matematică inferioară a înțelegerii formei, la una superioară. Sau, pentru a folosi și o altă imagine : Gundolf rămîne acolo unde se oprește cercetătorul picturii care nu are în vedere decît simpla alegere a culorilor. El nu face pasul cerut pentru a da un răspuns la întrebarea cum se aranjează aceste culori într-un singur tablou, sau eventual în mai multe tablouri înrudite, cum se plăsmuiește, prin distribuirea în cadrul imaginii, un întreg avînd o legitate oarecare. Desigur, are o înaltă valoare recunoașterea și definirea noilor culori pe care le întrebuințează în arta sa un pictor creator. Tocmai în epoca impresionismului se impune deosebit de intens însemnătatea acestui fel de a pune în valoare noi culori. Întreaga problemă a picturii pleneriste cade în sfera alegerii culorilor. Totuși, chiar și pictorii impresioniști nu s-au oprit acolo, ci au pătruns mai departe la problema cum trebuie distribuite culorile în imagine și cum trebuie puse în contrast între ele.

Cu atît mai presant este pentru o epocă nouă, care a depășit impresionismul, să nu se mulțumească, chiar și acolo unde arta trebuie doar contemplată, numai cu simpla determinare a alegerii culorilor, deci cu simpla definire a noului în limbaj și în alegerea cuvintelor. Aceasta nu ajunge nici măcar pînă la stabilirea numerusului. Numerusul indică întotdeauna mai multe despre forma unei opere literare. El permite să se privească în ansamblu vaste porțiuni ale îmbinării de cuvinte. Nu se oprește la amănunt, indică combinarea amănuntelor într-un întreg mai mare.

Este remarcabil cum chiar un cercetător de subtilitatea lui Hellingrath prezintă „harmonia austera“ a lui Pindar sau Hölderlin doar prin frînturi de propoziții și versuri. Abia Dornseiff a trecut la formațiuni mai mari și a ajuns prin aceasta, la rezultate frumoase pentru cercetarea for-

[28] Walzel, Oskar, *op. cit.*, p. 178 ; în acest volum, p. 96.

Scanned with OKEN Scanner

mei odelor lui Pindar. Datorită lui se poate cunoaște mai bine decît pînă acum ce anume este pindaric în așa numitele cîntece pindarizante ale tînărului Goethe, și anume nu după conținut, ci după formă.

Ante-penultimul și penultimul pasaj din *Wanderers Sturmlied (Cîntecul drumețului în mijlocul furtunii)* utilizează procedeul artistic al unei construcții care provoacă o vastă tensiune și numai la urmă de tot îi dă tensiunii un punct de repaos. Într-o astfel de formă, Goethe îl invocă mai întîi pe Anakreon, apoi pe Theokrit. Aici este de ajuns unul din cele două pasaje asemănător construite :

Nicht im Pappelwald
An des Sibaris Strand
In dem hohen Geburg nicht
Dessen Stirn die
Allmächtige Sonne beglänzt
Fasstest du ihn
Den Bienensingenden
Honiglallenden
Freundlichwinckenden
Theokrit. [29]

Cuvîntul decisiv, numele lui Theokrit, este împins la sfîrșitul unei fraze care nu cuprinde mai puțin de unsprezece versuri. La fel apare Anakreon în versul penultim al unei propoziții de opt rînduri.

Dornseiff arată [30], ce-i drept fără a se referi la Goethe că Pindar practică cu predilecție ceva înrudit. Pindar menționează de preferință numele unui erou la urmă de tot. Mai înainte înșiră, într-o lungă frază, faptele aces-

[20] Nu'n pădurea de plopi / Pe malul de la Sibaris / Nu'n munții înalți / A căror frunte / O face să strălucească soarele atotputernic / L-ai înțeles tu pe el / Pe cel ce cînta ca albinele / Ce gîngurește miere / Ce face semn prietenește / Theokrit.

[30] *Op. cit.*, pp. 107 urm.

tuia, apoi ca un ultim atu, dă numele faimos. Ce-i drept, Goethe nu preia și trucul lui Pindar de a face din acest nume păstrat pînă la urmă, începutul unei noi strofe. Ca dovadă, apar la Dornseiff : Oda istmică 6, 30, 35, 40, 62. Apoi oda pitică 12, 17 ; 9, 17 ; 11, 22. În sfîrșit oda olimpică 10, 30 ; 13, 17 ; 6, 9 ; 9, 75. Articolul meu *Căile artei cuvîntului* [31] zăbovește mai îndelungat la astfel de apropieri dintre Goethe și Pindar și reprezintă părerea pe care o susțin și aici, că trebuie să se treacă de la cuvînt la întregul mai mare, dacă e să se obțină ceva cu adevărat mai prețios cu privire la esența modelării artistice a cuvîntului. Să nu se oprească nici la observații sintactice. Este, dimpotrivă, mai important să se determine eficiența artistică a construcției, fie a unor poezii întregi, fie a unor părți mai mari ale acestora. Apar acolo (la Goethe ca și la Pindar), construcții arcuite care determină atît de puternic impresia artistică, încît pot să fie respectate, iar nu pur și simplu date la o parte cu cuvîntul nesatisfăcător de „perioadă amplificată".

Sau perioadele amplificate ale imnurilor tîrzii ale lui Hölderlin nu înseamnă oare o pregătire înrudită, întîrziată artistic, care lasă apoi să impresioneze cuvinte cu atît mai salvatoare și mai decisive ? Jetul de apă puternic reținut, izbucnește în sfîrșit cu atît mai sus. Astfel în imnul *Der Rhein (Rinul)* :

Denn, wo die Ufer zuerst
An die Seite ihm schleichen, die krummen,
Und, durstig umwindend ihn,
Den Unbedachten, zu ziehn
Und wohl zu behüten begehren
Im eignen Zahne, lachend

[31] *Wege der Worterkunst* din *Festschrift für Karl Vossler, Idealistische Neuphilologie*, Heidelberg, 1922, pp. 33 urm, în special pp. 42 urm.

Scanned with OKEN Scanner

Zerreisst er die Schlangen und stürzt
Mit der Beut', und, wenn in der Eil'
Ein Grösserer ihn nicht zähmt,
Ihn wachsen lässt, wie der Blitz muss er
Die Erde spalten, und wie Bezauberte fliehn
Die Wälder ihm nach und zusammensinkend die Berge. [32]

Cum tinde aici totul mai întîi spre „rîzînd sfîșie șerpii", iar apoi, datorită unei noi piedici, mult mai puternic spre „ca un fulger trebuie să despice el pămîntul". Și mai bine îl arată acest fel de construcție imnul *Germanien (Germania)* [33].

Und der Adler, der vom Indus kommt,
Und über des Parnassos
Beschneite Gipfel fliegt, hoch über den Opferhügeln
Italias und frohe Beute sucht
Dem Vater, nicht wie sonst, geübter im Fluge
Der Alte, jauchzend überschwingt er
Zuletzt die Alpen und sieht die vielgearteten Länder. [34]

Aici cîștigă, prin reținerile anterioare, „se avîntă jubilînd" o putere cu atît mai impetuoasă ce tinde în sus. Ca ultimă piedică mai mare, Hölderlin intercalează paranteza „nu ca altă dată, bătrînul antrenat în zbor"; paranteza mai încetinește pe lîngă aceasta și prin schimbarea cazului. Nu i se adaugă „tatălui" o apoziție la același caz,

---

[32] Căci unde malurile mai întîi / Se furișează, încovoiatele, alături / Și, înfășurîndu-l însetate, / Pe el, nechibzuitul, să-l tragă / Și să-l păzească năzuiesc / În proprii dinți, rîzînd / Sfîșie el șerpii și se prăvale / Cu prada, și, dacă în grabă / Unul mai mare nu-l frînează, / Îl lasă să crească, ca un fulger trebuie / Să despice pămîntul, și ca vrăjile aleargă / Pădurile după el și, prăbușindu-se, munții.

[33] Vers. 42 urm.

[34] Iar vulturul, ce vine de la Ind / Și peste ale lui Parnassos / Culmi înzăpezite zboară, sus peste colinele jertfelor / Italiei și veselă pradă caută / Tatălui, nu ca alt'dată, mai antrenat în zbor / Bătrînul, jubilînd zboară el / La urmă peste Alpi și vede țările felurite.

ci acest dativ obține ca explicare, nominativul absolut „bătrînul", atributul însă „nu ca alt' dată mai antrenat în zbor" apare înaintea substantivului căruia îi aparține. Aceasta amintește întîrzierea de către Pindar a numelui decisiv.

Cu totul după procedeul lui Pindar, Hölderlin construiește totuși mai pe urmă în poeziile care, bineînțeles, din cauza acestei arhitecturi, devin greu de înțeles, dar totuși nu atît de greu încît linia logică să se întunece și, din acest motiv, să fie justificată o omitere a lor din edițiile liricii lui Hölderlin. De pildă *Die Propheten (Profeții)*:

Noch aber hat andre
bei sich der Vater.
Denn über den Alpen
— weil an den Adler
sich halten müssen, damit sie nicht
mit eigenem Sinne zornig deuten,
die Dichter — wohnen über dem Fluge
des Vogels, um den Thron
des Gottes der Freude
und dencken den Abgrund
ihm zu, die, gelbem Feuer gleich, in reissender Zeit
sind über Stirnen der Männer,
die Prophetischen. Denen möchten
es neiden, weil die Furcht
sie lieben, götterlose Schaten der Hölle.[35]

Arcuri vaste asemănătoare se înalță la început în *Wanderers Sturmlied*. Sînt primele patru pasaje, două a nouă, două a cinci versuri (în versiunea inițială) fiecare o singură perioadă, fiecare începînd cu: „Pe cine" sau cu

[35] Mai are și altele / La sine tatăl / Căci peste Alpii / — pentru că trebuie de vultur / să se țină, ca să nu tălmăcească mînioși în propriul sens / *poeții* — locuiesc peste zborul / păsării, peste tronul / Zeului bucuriei / și le acoperă abisul / *care*, asemeni focului galben, în cumplită vreme / sînt pe fruntea bărbaților, *profeticii*. Acelora ar dori / să le invidieze, pentru că teama / le place, *umbrele blestemate ale iadului*.

„Cel pe care tu, Geniule, nu-l abandonezi". Punerea în față a propoziției relative acordă acestor construcții arcuite vaste, o tensiune și mai bruscă. Klopstock este ce-i drept mai temerar în astfel de construcții. Căci Goethe limitează propoziția relativă anticipată aci, la un singur vers, lăsînd să urmeze imediat propoziția principală : Cel pe care tu nu-l abandonezi, geniule, îl vei ridica deasupra mlaștinei..." Klopstock începe *Lehrling der Griechen (Ucenicul grecilor)* din 1747, cu o perioadă din 16 versuri, din care primele două formează propoziția relativă anticipată, în timp ce ultimele șapte reprezintă propoziția principală. La fel cu *Wanderers Sturmlied*, Oda începe :

Wen des Genius Blick, als er geboren ward,
Mit einweihenden Lächeln sah, [36]

adaugă apoi repetînd formula introductivă :

Wen, als Knaben, ihr einst Smintheus Anakreons
Fabelhafte Gespielinnen
Dichtrische Tauben, umflogt... [37]

încheie în versurile următoare propoziția anterioară și începe propoziția următoare, în sfîrșit, cu : „Îl chemă în zadar pe acela, mîndru de coroana de lauri..., Cucerito-rul pe cîmpul de luptă". Restul perioadei îl formează din nou o propoziție relativă, care determină mai deaproape cuvîntul „cîmp". Aceasta ar putea să vrea să concureze cu oda lui Horațiu (4, 3) „Quem tu, Melpomene, semel..." ; dar Horațiu are nevoie pentru întreaga perioadă numai de cinci versuri și de primul cuvînt din al șaselea. Propoziția relativă de la început se încheie deja la sfîrșitul celui de-al doilea vers. Arcul amplu de la în-

[36] Pe care ochiul geniului, cînd se născu / Îl privi cu zîmbet inițiator.

[37] Pe care ca băiețel, voi odinioară ai lui Smintheu Anakreon / Minunați tovarăși de joc, / Porumbei poetici, l-ați înconjurat în zbor...

Scanned with OKEN Scanner

ceputul odei, care premerge, fiind mai veche, odelor lui Klopstock, este întrecut și mai mult de începutul odei *An Fanny (Către Fanny)*. De șapte ori apare în cinci strofe cuvîntul „cînd" al propoziției anterioare ; cea de-a șasea strofă aduce, în sfîrșit, propoziția finală.

Schiller continuă procedeul lui Klopstock, cînd înaintea sfîrșitul poeziei *Das Geheimnis der Reminiszenz. An Laura (Secretul reminiscenței. Laurei)* face o perioadă din strofe de cîte cinci rînduri, patru dintre ele atribuindu-le propoziției anterioare, iar al cincilea, propoziției de sfîrșit. De astă dată nu începe cu „Cine" sau „Acela", sau „Pe cine", în general nu cu o propoziție relativă, ci cu „cînd". Hölderlin se alătură cu poezia sa *Griechenland — An Gotthold Stäudlin (Elada — Lui Gotthold Stäudlin)* acestei încercări a lui Schiller, pune însă un amplu arc la început, ca Klopstock și Goethe. La fel cu Schiller, construiește arcul dintr-o propoziție condițională. Poezia *Hätt ich dich im Schatten den Platanen (Dacă te'ntîlneam în umbra platanilor)* o începe, dar, după o întreagă serie de propoziții relative ce se referă la „platani", reia încă odată începutul în mod anaforic : „Dacă te-aș fi găsit, iubite, pe tine acolo, cum cu ani înainte te găsi pe tine această inimă". Și după ce cu amîndouă aceste versuri a încheiat a doua din strofele de opt rînduri ale poeziei, el începe în primul vers al celei de a treia, propoziția de sfîrșit : „Ah ! cît de altfel te-aș fi îmbrățișat !" și o continuă pînă la sfîrșitul strofei a treia.

Este important că Hölderlin a realizat astfel de construcții temerare în strofe ritmate, înainte de a găsi pentru ele un sprijin binevenit în ritmurile libere ale imnurilor sale. Li se potrivește dealtfel și strofa antică. Hölderlin merge însă în general numai pe căile obișnuite ale lui Horațiu, cînd înlănțuiește mai multe strofe antice de cîte patru versuri într-o singură perioadă. Oriunde se întrebuințează strofa antică sau este modelată mai departe ca la Klopstock, perioadele ample se impun de la sine. Astfel la Platen. Și Platen se apropie de întinderile ample de arc descrise aici, de îndată ce nu începe nu-

Scanned with OKEN Scanner

mai cu propoziția inițială a perioadei, dar o lasă singură timp îndelungat, trezind tensiunea, pentru ca numai după aceea să facă să urmeze, aproape salvator, propoziția următoare.

Acesta este de fapt efectul specific al acestor construcții în arc asupra sentimentului nostru. Chiar la începutul poemului *Wanderers Sturmlied*, mai mult încă în pasajele ce se adresează lui Anakreon și Theokrit, apoi în primele versuri ale poeziei *Lehrling der Griechen*, în lunga perioadă a odei către Laura, în primele trei strofe din *Griechenland* de Hölderlin, în versurile citate din epoca tîrzie a lui Hölderlin se stratifică, mai întîi prin frînarea scurgerii rapide, ceva amenințător, apăsător. Cînd apoi, în cele din urmă, se sparge o astfel de acumulare, cînd șuvoiul stăvilit răzbate cu forță sporită, el produce efectul unei eliberări, al unei descărcări. Acest efect este cu atît mai brusc, cu cît e mai mult întîrziat.

Goethe se hazardează mai rar spre astfel de efecte. Simțului său artistic îi corespunde o desfășurare mai calmă și mai echilibrată. *Wanderers Sturmlied* este o accentuare pe deplin conștientă, este aproape o parodie. Finalul, a cărui ironie se îndreaptă contra Eu-lui din poezie, trădează neîndoielnic că acest Eu se lasă dus spre un bombasticism ce nu este în concordanță cu firea propriu-zisă a lui Goethe. În general, poeziile pindarizante ale lui Goethe — de asemenea și poezia *An Schwager Kronos (Către cumnatul Cronos)* — constituie excepții în modul său de exprimare lirică și ritmică. De fapt, el se întoarce la aceste acumulări mai tîrziu, la bătrînețe [38]. Ocazional sînt condiționate și la el prin dorința de a se alătura modalităților antice de exprimare. Nu totdeauna. Acolo unde la Goethe domnește „harmonia austera" în sensul lui Hellingrath, pretextul este de cele mai multe ori legătura cu topica antică. Și fragmentul *Pandora* a ajuns printr-un astfel de pretext la forma neobișnuită, specifică lui.

[38] Cf. *Festschrift für Vossler*, pp. 48 urm.

Gundolf sesizează foarte bine trăsătura decisivă a artei cuvîntului din acest fragment [39]. Îl orientează însăși afirmația lui Goethe cu privire la *Pandora,* că totul este ca întreţesut. „Se observă bucuria presării lente și a eliminării, plăcerea cu care Goethe practică aici din plin și cu prisosință o tehnică personală a versului și chiar o gramatică proprie, pentru a înghesui într-un spațiu minuscul maximum de imagini, formulări, învățăminte, chiar cuvinte. În *Pandora* domină o voluptate artistică a cizelării, a comprimării, și eliminării, a forțării și presării". (De astă dată, Gundolf dă cale liberă nevoii lui pentru un belșug de cuvinte înrudite prin sens, care trebuie să reţină impresia în mod impresionist). Gundolf separă foarte bine și limbajul *Pandorei* de stilul liricii pindarizante din tinerețea lui Goethe. În *Pandora,* după Gundolf, originea gramaticii temerare, este o nevoie conștientă a încovoierii, a înlănțuirii, a exploatării spațiului, a comprimării și umplerii cît mai dense ; în poezia de tinerețe aglomerarea de sfere diferite, ruperea punților și a pereților separatori, pur logici, tensiunea, supratensiunea, plăcerea de a amesteca și a spulbera a unei firi prea pline. Acolo o tensiune din afară spre interior, aici o tensiune din interior spre în afară. Acolo o accentuare înceată, conștientă, cu migală artizanală, cu un rafinat simț și o privire ascuțită pentru arta ornamentației ce lucrează cu formă unică, concisă, care generează o „forțare și umplutură lingvistică", voință intelectuală și nicidecum frenetică de a utiliza fiecare dram de vers în modul cel mai concis ; aici un elan ditirambic, totodată potențat și reținut. Ca exemplu pentru duritatea și întortocherea ce a rezultat dintr-o astfel de modelare, apare între altele cuplul de versuri din *Pandora :* „În împletiri se ondula strălucitor părul minune, care, dîndu-i-se drumul, lovea șerpuitor, călcîiul".

Contradicțiile pe care le dezvoltă Gundolf în acest pasaj, devin mai deslușite și mai ușor de înțeles pentru toți, decît sînt la el însuși toate cele pe care le-au menționat

[39] *Op. cit.,* pp. 600 urm.

observațiile mele de mai sus ; le cunosc și de aceea știu felul cum e sporit și stăvilit elanul în poeziile pindarizante din tinerețe, dar și cum el rupe brusc zăgazul. Este remarcabil felul cum aici Gundolf sugerează, intuind trăsăturile unei matematici superioare a formei, dar renunță totuși să pună chiar și numai o succesiune mai lungă de versuri din *Pandora* alături de succesiunile de versuri din poezia de tinerețe, pe care am încercat mai sus s-o concretizez prin cîteva exemple caracteristice și s-o definesc în esența ei. Chiar și în cuvîntările lui Phileros lipsesc arcurile temerar întinse de la începutul și de la finalul din *Wanderers Sturmlied*. Niciodată propoziția principală, sau cuvîntul care redă sensul unei serii mai lungi de cuvinte, nu vor fi întîrziate pînă la un sfîrșit ulterior în urma unei mulțimi de apoziții sau propoziții relative sau condiționale ce trezesc o tensiune presantă, care lasă să fie salutată apariția finală a cuvîntului decisiv, asemeni unei eliberări. Nu se înlocuiește aici o necunoscută X la sfîrșit de tot printr-o mărime fixă, ci se pornește de la mărimile fixe și, dacă se admite o perioadă mai lungă, se adaugă numai acestor mărimi fixe o serie de determinări ce înseamnă o extindere dispensabilă, dar care n-au trădat nimic decisiv. Astfel, în strigătele de bucurie din versurile anapeste ale lui Phileros :

Alle blinken die Sterne mit zitterndem Schein,
Alle laden zu Freuden der Liebe mich ein,
Zu suchen, zu wandeln den duftigen Gang,
Wo gestern die Liebste mir wandelt' und sang
Wo sie stand, wo sie sass, wo mit blühenden Bogen
Beblümete Himmel sich über uns zogen,
Und um uns und an uns so drängend und voll
Die Erde von nickenden Blumen erquoll. [40]

[40] Toate stelele clipesc cu lumină tremurîndă / Toate mă invită la bucuriile iubirii, / Să caut, să reiau drumul parfumat / Unde ieri prea iubita mă plimba și-mi cînta, / Unde stătea, unde șezu, unde în arc strălucitor / Ceruri înflorite treceau peste noi / Și unde'n jurul nostru și de noi atît de strîns și de complet / Pămîntul țîșnea dintre florile ce ne salutau.

Gundolf se oprește și de astă dată la cuvînt, cînd menționează mijloacele cu care Goethe încadrează funcțiunile gramaticale comprimate sau crescînde : numeroasele participii ale prezentului, care comprimă într-un cuvînt o propoziție secundară, numeroasele superlative care, fără extinderea spațiului, accentuează importanța unui adjectiv, cuvintele compuse concise (dansul-coral-al-ciocanului, cu picioare-de-culoare-închisă etc.) care concentrează într-un cuvînt mai multe intuiții.

Trăsăturile formei artistice sînt definite cu finețe de Gundolf, dar numai ceea ce se poate constata în detaliile cele mai mici ale acestei forme. Din nou se ține seama numai de alegerea culorilor, nu de aplicarea lor tectonică. În orice caz, față de cum a procedat în *Pandora,* Gundolf trece — aș zice aproape în mod excepțional — cu un pas rapid de la astfel de amănunte la caracterul întregii plăsmuiri, propunîndu-și să descrifreze printr-o corelație temerară secretul construcției artistice. El numește partea realizată din *Pandora,* fragmentul unui întreg de genul cortegiilor mascate.[41] Gundolf mai spune, pe lîngă aceasta, că ceea ce înseamnă pentru Goethe din anii bătrîneței cortegiile mascate — încît în a doua parte a lui *Faust* le ridică ca specie dramatică la rangul de poezie universală, — este prelucrat în *Anii de pribegie* într-o narațiune.[42]

Cînd, cu mai mulți ani înainte, în lucrarea sa *Serbarea de iarmaroc din Plundersweilern,*[43] Max Herrmann credea că găsește „simbolul originar" al acestei glume tinerești într-un stereoscop sau într-o cutie de rarități, pare să se fi apropiat mai mult de adevăr, decît Gundolf atunci cînd explică Pandora — și desigur chiar întreagă a doua parte din *Faust* — prin forma cortegiului mascat. Asemeni figurilor dintr-un stereoscop, trec prin fața noastră persoanele din *Das Jahrmarktsfest,* ce-i drept ca figuri de stereoscop ce au căpătat viață, care pot să vorbească

---

[41] *Op. cit.,* p. 587.
[42] *Op. cit.,* p. 586.
[43] *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern,* Berlin, 1900.

și de aceea se dispensează de ghidul stereoscopului cu explicațiile lui monotone. Goethe a asemănat destul de frecvent lumea și scena cu un stereoscop, încît i se poate atribui ceea ce presupune Herrmann. Așa numitul tip de revistă al poeziei scenice obține în *Das Jahrmarktsfest* o trăsătură deosebită. Mica dramă, Esthera și Haman, intercalată, nu urmează, firește, această lege a formei.

De tipul de revistă ține și cortegiul mascat nu numai la Goethe, ci cu mult înainte. Caracteristica lui constă în aceea că diferitele figuri sau grupuri întregi de figuri apar succesiv, își manifestă felul și rostul lor, apoi se retrag din nou, fără să se producă o împletire dramatică între ele. Figurile ca și grupurile au o însemnătate reprezentativă ; pentru cei care le privesc, ele sînt importante ca personalitate sau ca reprezentante ale unui tip de om, sau ca întruparea unei noțiuni (deci ca apariții alegorice).

Pe calea spre astfel de reprezentări se găsește și *Das Jahrmarktsfest,* și în definitiv orice manipulator de cutie de rarități care — după cum declară *Lexiconul Universal* al lui Zedler [44] — prezintă „una sau alta din povestirile vechi sau noi în mic, putînd fi acționată printr-un mecanism de păpușe". Numai că toate povestirile prezentate în acești premergători infantil de simpli ai cinematografului, erau, la fel ca cinematograful însuși, spre deosebire de cortegiile mascate, mai mult acțiune și mai puțin simplă autoprezentare.

Das Jahrmarktsfest are puțină acțiune. Și mai puțină acțiune în sens dramatic oferă însă ambele scene de mase — foarte înrudite cu cortegiile mascate ale lui Goethe — intercalate pentru întregirea *Fragmentului* primei părți din *Faust :* atît în plimbarea din Ziua de Paște cît și în noaptea Walpurgiei. Aici ca și acolo, o succesiune de figuri reprezentative, printre care se mișcă și Faust cu însoțitorul său. În *Intermezzo-ul* din Noaptea Walpurgiei, se accentuează și mai mult caracterul corte-

[44] 30, col. 891.

giului mascat, deoarece aici figurile reprezentative sînt singurele care au cuvîntul, orice combinație cu figuri din acțiunea lui Faust fiind exclusă. Noaptea Walpurgiei clasică mărește imaginea ce se oferă în cele două scene de masă ale primei părți. În carnavalul din primul act al celei de a doua părți, Goethe utilizează în modul cel mai direct tehnica vechilor cortegii mascate ca și a cortegiilor organizate de el însuși. De astă dată chiar Faust însuși și Mefisto trebuie să se supună legilor cortegiului mascat.

Sarcina cercetării, și anume o sarcină foarte atrăgătoare și plină de satisfacții, ar fi de a cerceta felul cum implică Goethe în aceste diferite scene din *Faust*, figurile și purtătorii acțiunii faustiene în succesiunea mai mult sau mai puțin asemănătoare cortegiilor mascate, stimulînd prin aceasta desfășurarea acțiunii. Așa cum, în plimbarea de Paște, întîlnirea cu mulțimea îl determină pe Faust să facă mărturisiri ce-l aruncă în brațele lui Mefisto. Și așa cum, în noaptea romantică a Walpurgiei, tocmai dansul trezește în mintea lui Faust amintirea Margaretei. Așa cum, ca ultima grupă din Carnaval, — Plutus-Faust, cu Mefisto-Avarul și cu băiatul Lenker — pregătește excrocheria cu bancnotele care pare să-i vină în ajutor împăratului ajuns la ananghie ; Faust i-a adus acum bani, Faust trebuie să-l amuze și Faust însuși este dus astfel la Elena. Împletirea cea mai artistică este în Noaptea Walpurgiei clasice. Printre rîndurile lungi de figuri și grupuri de pregnanță antic-mitologică, Faust, Mefisto și Homunculul se îndepărtează fiecare pe drumul său. Faust și Mefisto găsesc posibilitățile să apară în actul următor, în fața unei Elene înviate. Învățat de Manto, Faust coboară în lumea subterană pentru a scoate de acolo pe Elena. Mefisto descoperă masca sub care el, Necuratul din Nord, se poate arăta grecoaicei Elena fără a-i apare cu totul străin și de neînțeles, și totodată fără să fie obligat să renunțe la caracterul său interior. Homunculul ia ființă, pierind și prăbușindu-se cuprins de flăcări în mare, aruncă prin mirajul de foc o punte spre serbarea iubirii, care în actul următor este sărbătorită

de Faust și Elena, aruncă puntea, dacă nu pentru rațiune, cel puțin pentru sentiment.

Cu cît se pătrunde mai adînc în esența acestor împletiri ale acțiunii lui Faust cu tehnica cortegiului mascat, cu atît se distinge mai pregnant forma specifică a unui cortegiu mascat — așa cum o face Goethe în special în cele două cortegii mascate mari din 30 ianuarie 1810 și din 18 decembrie 1818 — de scenele mascate din *Faust*. Deși în *Faust* unele trebuie să-și manifeste caracterul numai exclusiv în felul cortegiilor mascate, dialogul capătă totuși — chiar și în carnaval, cel puțin la sfîrșit — o trăsătură dramatică, adică o trăsătură cu un mai pronunțat conținut al acțiunii. Dialogurile cortegiilor mascate nu ajung nici pe departe la nivelul convorbirii lui Mefisto cu Forkiazii, și mai puțin încă la nivelul cuvintelor ce schimbă Faust cu Chiron.

Oricum, trebuie să-i conced lui Gundolf că există o relație între *Faust* și cortegiile mascate ale lui Goethe. Mi se pare mie însă că această relație se limitează doar la unele capitole din *Faust*, în orice caz atît din prima parte cît și din a doua.

Nu găsesc în *Pandora* nimic din ceea ce leagă *Faust* cu cortegiile mascate. *Pandora* nu îngăduie ca din trecerea în revistă de structură scenică să rezulte o acțiune, ci este ea însăși o acțiune absolut dramatică, atît un fragmentul realizat cît și în planul părții nerealizate. O acțiune progresează dramatic pas cu pas. Se disting limpede fazele acțiunii în interiorul fragmentului. Ele se leagă într-un întreg compact. Sînt patru. Primele două faze expun reciproc contradicția fundamentală a *Pandorei*, contradicția dintre Epimeteu și Prometeu. Cea de a treia fază aduce chiar de la început o agitație tragică, prezintă într-o mișcare mai mult sau mai puțin intensă cele cinci figuri principale, îi aduce pe scenă împreună cu Epimeteu și Prometeu, făcînd să apară și Elpore, Epimeleia și Phileros. A patra fază e rezervată lui Prometeu și Eos. Ea arată totodată în mod limpede cît de mult a progresat deja acțiunea pînă în acest loc.

Scanned with OKEN Scanner

Este importantă în special a treia fază a acțiunii tragice propriu zise. Epimeteu, întărit de Elpore în speranța sa plină de dor a revenirii Pandorei, trebuie să-și protejeze cealaltă fiică contra geloziei ucigașe a lui Phileros. Dar nu e în stare. Trebuie să-l ajute Prometeu. Apoi, Epimeteu dezvăluie fratelui secretul multă vreme păstrat al dragostei sale pentru Pandora și a fericirii și nefericirii ce i-a adus această dragoste. De trei ori mărturisirea capătă expresia de cîntec al supremei pasiuni de dragoste. Prometeu ar dori — ca unul mai chibzuit — să-i aducă consolare și alinare fratelui. El cheamă la faptă ; căci zărește un incendiu. Dar atunci sosește în grabă Epimeleia cu un nou mesaj de nenorociri : Phileros s-a aruncat în mare. De la agitația bruscă se trece la tînguirea amoroasă a lui Epimeteu, iar de acolo din nou la o agitație bruscă. Este circumscris ceea ce relatează Epimeteu despre Pandora ; e mărturisirea unei firi melancolice, greoaie, a unui om meditativ care simte fericirea dispărînd, despre izbucnirile furtunoase ale pasiunii lui Phileros și despre efectele ei distrugătoare.

În a patra fază, Prometeu, care în aparență era salvatorul predestinat, coboară din înălțimea ce ocupase pînă atunci. Este fără rost ceea ce dispune el pentru a preîntîmpina nenorocirea. Eos îl anunță că Phileros s-a salvat prin propriile lui puteri și că acum e împăcat cu Epimeleia. Este un dar ceresc ceea ce voise să creeze Prometeu prin fapta sa, dar pe care nici el nu îndrăznise să-l spere. Și astfel, Eos poate să-i amintească limitele sale :

Was zu wünschen ist, ihr unten fühlt es ;
Was zu geben sei, die wissen's droben
Gross beginnet ihr Titanen ; aber leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen,
Ist der Götter Werk ; die lasst gewähren [45]

[45] Ce-i de dorit voi cei de jos o simțiți ; / Ce-i de dat, o știu cei de sus / Începeți măreț, voi Titanii ; dar a conduce / spre

În această succesiune restrînsă de întîmplări foarte agitate nu apare nimic din afara cortegiilor mascate ale lui Goethe. Aici este mult prea multă acțiune dramatică în sens intim ca și în sens exterior, nu se obține un progres dramatic numai pe căi ocolite ca în scenele de mase de felul cortegiilor mascate din *Faust*. Nu-i va veni niciunuia ideea să pună pe același plan corul fierarilor, păstorilor și războinicilor cu grupurile reprezentative ale cortegiilor mascate. O astfel de forță nu posedă nici pe departe aceste coruri. Mai degrabă ar putea fi considerați Epimeteu, Prometeu, Elpore, Epimeleia și Phileros ca reprezentanți ai diferitelor aspecte ale omului, iar Eos drept replica lor dintr-o lume superioară. Astfel interpretează Gundolf într-adevăr, și cu o oarecare dreptate, figurile [46]. Rămîne îndoielnic numai dacă acești reprezentanți n-au primit atît de mult din firea omenească încît acțiunea dramatică, trăirea lor, să poată fi resimțită ulterior ca ceva zdruncinător. Gundolf admite aceasta numai pentru versurile în care iubirea lui Goethe se exprimă ca durere, dor și tristețe, independent de exigențele dramatice și alegorice ale ansamblului. Dar aceste versuri ocupă în întregul fragment un spațiu atît de vast, ele sînt atît de intim întreținute cu desfășurarea acțiunii, încît pe de o parte servesc necesitățile dramatice, iar pe de altă parte luminează și străbat alegoricul. Desigur există între Gundolf și mine o contradicție în ce privește împresia produsă de fragment. Impresia mea mi-a furnizat-o o reprezentație festivă organizată cu ani înainte la Lauchstedt pentru Societatea Goethe. Nu mă gîndesc deloc să-i impun această impresie lui Gundolf sau tuturor acelora care au obținut impresii în concordanță cu ale lui Gundolf despre *Pandora*.

Pentru mine, *Pandora* nu se descompune în diferitele tablouri scenice, care oferă prin ele însele un întreg de

---

veșnicul bine, spre eternul frumos, / Este opera Zeilor, lăsați-i s-o facă.

[46] *Op. cit.*, pp. 594 urm.

natură a se autosatisface, lăsînd totodată libertatea de a urma alte imagini rotunjite. Aceasta este desigur principiul plăsmuirii artistice a cortegiilor mascate. El domină cea mai mare parte a Nopții Walpurgiei clasice, împrumută Carnavalului trăsătura specifică. Totuși, nu pot vedea realizat acest principiu în *Pandora,* cum de altfel nici în restul celei de a doua părți a lui *Faust.* Întreaga a doua parte și *Pandora* au pentru mine prea multă unitate interioară, o progresiune prea compactă, încît să pot recunoaște că aici ar fi înșirate doar simple grupe izolate ce trebuie mereu băgate într-o idee generală, deși nu atotcuprinzătoare sau atotmodelatoare, într-un cortegiu de imagini ordonate, vizibile în ansamblu și totuși continuate sau care se pot încheia, un cortegiu nesfîrșit sau care să poată fi întrerupt.

Între *Pandora* și o dramă din epoca de tinerețe sau chiar de maturitate a lui Goethe, există desigur o diferență vizibilă. Dar ea nu trebuie exagerată. Cînd Goethe a adaptat vechiul său material favorit — *Prometeu* — proiectului despre *Pandora,* găsise în sfîrșit și pentru acest material polaritatea tragică proprie majorității dramelor sale. Cele două laturi ale firii sale, care alteori se numeau Götz și Weislingen, Faust și Mefisto, Tasso și Antonio, s-au întrupat în Epimeteu și Prometeu. S-a produs aici — dar mult mai decisiv — o modificare a aprecierii așa cum intervenise deja la elaborarea lui *Tasso.* De la susținerea necondiționată a lui Tasso, Goethe trecu la un punct de vedere ce-i era destul de favorabil lui Antonio, pentru ca Antonio să poată apare alături de Tasso ca egal îndreptățit, aproape chiar ca mai îndreptățit. Așa se simțise odinioară Goethe cu totul de acord și cu creatorul entuziast Prometeu. Acum îl simțea mai înrudit pe cel meditativ, pe Epimeteu, și nu-i mai rămăsese decît foarte puțin din predilecția de odinioară pentru Prometeu realistul, gata de acțiune. Goethe însuși devenise mai meditativ. Așa se spune. Într-adevăr, în perioada schimbului său de idei cu Schiller se constatase că el nu era — în sensul lui Schiller — un simplu re-

alist, că avea și trăsăturile idealiste ale omului sentimental nostalgic. În *Pandora*, Epimeteu preia tot ce exista nerealizat în firea lui Goethe, și împinge — înclinat să zboare sus deasupra pămîntului — pe planul al doilea pe fratele său, pe muncitorul activ înfipt cu picioarele pe pămînt. Aceasta este privită din punctul de vedere al lui Goethe pe cale de a îmbătrîni. De la început un tînăr l-ar fi preferat probabil — cu cît era mai sentimental — cu atît mai necondiționat pe acest Epimeteu față de Prometeu. Ar fi fost posibil aici avîntul pe care Goethe nu l-a cultivat nici în anii tinereții. Goethe însuși a valorificat în *Tasso* exact în sens opus, raportul dintre omul sentimental și cel realist. Tineretul n-a înțeles aceasta odinioară ; și o înțelege astăzi destul de greu. Dar Tasso exprimă destul de puternic suferința sentimentului, pentru a acționa cu putere asupra multora care, altfel decît Goethe, nu vor să recunoască în Antonio pe medicul potrivit al lui Tasso. Suferința aceasta se îmbină cu dragostea pasionată. Noi o trăim cu clipele de maximă potențare și extremă hotărîre. Pentru Epimeteu, Pandora nu mai este decît obiectul unui dor după o fericire trecută. Pasiunea ce aparține prezentului se acordă numai lui Phileros, figurii secundare. Aceasta nu ajunge la nivelul efectului sufletesc al lui *Tasso*, care renunță de la început la o răscolire egal de intensă a tovarășului său.

Distanțele din *Pandora* sînt mai mari decît acelea ale lui *Tasso*. Epimeteu este mai îndepărtat și ca timp de Pandora, decît Tasso de Prințesă. Phileros nu stă, ca figură secundară, atît de aproape de noi, ca Tasso. Distanței mici, care predomină în *Tasso*, îi corespunde faptul că aici se desfășoară pas cu pas un proces sufletesc, că *Tasso* este o dramă psihologică de analiză. *Pandora* oferă stări permanente, iar nu stările de exaltare și depresiune ale pasiunii. *Pandora* renunță la toate atracțiile pe care, pentru noi, — în opoziție cu antichitatea — le are urmărirea nemijlocită a vieții și a naturii sufletești. Succesiunea întîmplărilor se desfășoară în linii mari și simple, a celor exterioare ca și a celor interioare. Prin aceasta

forma artistică a *Pandorei* capătă un aer sobru, diferitele personalități capătă conturul foarte pregnant al plastici antice tipizante, dispar culorile intermediare ce leagă în *Tasso* oameni atît de contradictorii. Cei mai mulți simt aceasta ca o supraaccentuare, ca o exteriorizare a formei. Dar aceasta nu este oare tocmai „forma plănuită, construită imprimată, a cărei inimă puternică se simte bătînd cald în interiorul marmorei... impunînd întreaga adorație pentru creatorul ei" ? Astfel definește Albrecht Schaeffer în romanul *Elli sau șapte trepte* [47] din 1919, procedeul lui Hölderlin, al lui Goethe în vîrstă și al lui George. Îi pune în opoziție cu procedeul tînărului Goethe, al lui Mörike sau Eichendorff, care este pentru Schaeffer, o construcție de moment, în foc, în izbitura dulce a momentului, clipirea genelor, mîna strînsă și inima răscolită, în timp ce la ceilalți sîngele, inima, sufletul, conștiința, omenia, destinul, toate transformările, focul fiecărei clipe au devenit trup, formă, limbă, cuvînt, pe scurt artă desăvîrșită.

Într-adevăr, nu se comportă *Pandora* față de *Tasso* asemeni lui George față de Mörike ? Cum a putut tocmai Gundolf să nu recunoască în *Pandora* înrudirea cu procedeul lui George !

Fac abstracție de trăsăturile mai greu de sesizat ale formei din *Pandora,* care desigur pot fi interpretate de unul într-un fel, de altul în alt fel ; totuși chiar și întrebarea mai simplă despre esența structurii va căpăta din partea mea un cu totul alt răspuns decît cel dat de Gundolf. Mă mir că este posibilă o concepție atît de diferită. În ce mă privește, îmi permit să afirm că eu pot mai precis defini structura *Pandorei,* ca și pe cea a cortegiilor mascate decît Gundolf. Aș dori să invoc cuvîntul lui F. Schlegel despre „Contemplarea adesea repetată și calmă", care determină mai precis impresia, în acest caz, în favoarea mea contra lui Gundolf, cel puțin în măsura în care eu caracterizez mai precis decît Gundolf trăsăturile formei. El se întoarce din nou în obscuritatea stratu-

[47] *Elli oder sieben Treppen,* pp. 33 urm.

lui căruia îi aparține opera de artă în timpul elaborării ei. Nu spune sau în orice caz spune mai puțin, cum este opera de artă ; el ar dori să spună de ce și cum a devenit ea așa, iar nu altfel. Admit cu plăcere că un miez solid și inalterabil din demonstrațiile lui Gundolf rămîne valabil și pentru mine, în măsura în care interpretează contradicțiile dintre *Pandora*, a doua parte a lui *Faust* și cortegiile mascate pe de o parte, și dramele tînărului Goethe pe de altă parte. Cele ce avusesem de spus eu cu privire la contradicția dintre *Tasso* și *Pandora*, se pot lega cu unele dintre aceste afirmații ale lui Gundolf. Dar ceea ce e decisiv, definirea formei speciale a *Pandorei*, nu a reușit, după părerea mea, în lucrarea lui Gundolf.

O astfel de definire a formei s-a făcut pînă acum atît de rar cu seriozitate, încît aproape nu mă pot referi la un model general cunoscut, pentru a-l opune lui Gundolf. Să amintim din nou analiza *Anilor de ucenicie* făcută de F. Schlegel. S-a putut deja constata mai sus, că Schlegel ar fi dorit să cerceteze de fapt întreaga construcție artistică a *Anilor de ucenicie* în trăsăturile plăsmuirii sale, că el merge mult mai departe, dincolo de simpla constatare a ritmului prozei care acordă, prin alternarea lui, trăsături speciale structurii diferitelor capitole. Mai jos mai sînt încă de menționat încercări din epoca mai nouă, care ar vrea să facă față sarcinii grele. Max Hermann face apoi în introducerea la al 16-lea volum din *Ediția jubiliară*, observații subtile cu privire la structura lui *Werther* a lui Goethe. Articolul Helenei Hermann *Faust, a doua parte a tragediei: Studii în legătură cu forma interioară a operei*[48], oferă indicații foarte prețioase pentru cercetarea formei artistice. Dar, pentru a-și servi scopurile, pătrunde atît de adînc în domeniul conținutului, încît arhitectura propriu zisă rămîne pe planul al doilea. Concordă mai degrabă cu intențiile mele încercarea lui Stephan Hock de a recunoaște structura

[48] *Faust, der Tragödie zweiter Teill: Studien zur inneren Form des Werkes*, in *Zeitschrift für Ästhetik*, 1917, 12, pp. 86 urm., 161 urm., 316 urm.

întregului *Faust*. Această încercare va fi cuprinsă în contribuția lui Hock la acest *Manual de știință a literaturii*.

Poetica și stilistica, în general caracterizarea operelor poetice, se preocupă mult mai bucuros de problema cum ar trebui să fie propriu zis creațiile poetice, decît să discute temeinic și să arate lămurit cum sînt ele.

Cine vrea, asemenea lui Emil Ermatinger, în lucrarea sa *Opera de artă poetică*[49] să opună, grăbit și cu mijloace insuficiente, unei epoci relativiste pe jumătate trecute, concepte fundamentale ale formării judecății, nu promovează decît astfel de greșeli. Și Ermatinger crede că știe precis cum ar trebui să arate creațiile poetice, dar tace adesea asupra felului cum sînt ele în realitate.

B. Opere de artă închegate și forma lor originară dedusă

Ar fi însă meschin să polemizezi aici cu cîte un cercetător modern cu privire la un fenomen ce există de multă vreme și care este totodată caracteristic pentru concepția germană despre artă, așa cum am prezentat-o eu mereu și continuu să o prezint. Mă refer numaidecît la cazul clasic al unei astfel de atitudini, și anume la tendința de a sacrifica existența de fapt a unei opere poetice, de dragul unei construcții presupuse, a cărei existență se poate dovedi doar mai mult sau mai puțin valabil cu mijloacele științei. Unei înclinări deci, care sacrifică forma existentă în realitate a unei opere de artă de dragul unei forme doar deduse abstract, irealizabilă pentru simțurile noastre. Și această înclinare își are originea în nevoia germană de a prefera devenirea existenței, în dorința unei epoci de înflorire a științelor naturii, de a se întoarce de la opera de artă închegată, la fazele preliminare ale acesteia. Nicăieri n-a avut aceasta un efect

[49] *Das dichterische Kunstwerk.*

atît de distrugător ca în domeniul epopeei. De aproximativ un secol și jumătate, reprezentările despre epopee au fost complet subminate, în primul rînd de către cercetătorii germani. După o astfel de zdruncinare a vechilor concepte solide, numai epoca mai recentă începe să fie din nou mai dreaptă cu epopeea, așa cum apare ea într-adevăr în operele de artă existente. Astăzi constatăm că pînă de curînd a fost abandonată arta existentă în favoarea unei contemplări istorice, în favoarea stabilirii unei deveniri care pînă la urmă s-a dovedit tot mai mult a fi o părere rătăcită.

Prin cercetările germanului Friedrich August Wolf, pe la 1800 și după 1800, *Iliada* și *Odiseea* au fost trecute pe planul al doilea ca opere întregi și închegate cu formă precisă, procedînd astfel față de opere de artă, care au determinat de-alungul mileniilor, chiar dacă nu întotdeauna cu aceeași forță, ideile despre poezie și formele poetice. În locul lor au apărut construcții presupuse accesibile, numite rapsodii, în care forma artistică putea fi recunoscută, de fapt doar bănuită numai indirect, și numai de către cei dotați cu sensibilitatea cea mai fină și de cei mai prudenți. Ceea ce s-a făcut cu poezia homerică s-a continuat curînd în întregul domeniu al așa-numitei epopei populare.

La aceasta au colaborat în primul rînd cercetătorii germani. Știu prea bine că F. A. Wolf nu apucase primul pe această cale ; că înaintea lui mersese pe această cale chiar și italianul G. B. Vico. De asemenea, că Wolf nu poate fi făcut nicidecum răspunzător pentru tot ce se pune de obicei pe socoteala lui. Pentru mine are o importanță decisivă aci ceea ce s-a făcut, ca urmare a stimulentelor lui Wolf, de către cercetătorii clasici și în special de cei romanici.

Rezumăm pe scurt ceea ce am expus pe larg într-un articol intitulat *Goethe și frații Schlegel despre stilul epopeei* [50].

[50] *Goethe und die Schlegel über den Stil des Epos*, în *Socrates*, 1914, 2, pp. 369 urm.

Prolegomena ad Homerum ale lui Wolf din 1794 au încetățenit pentru germani noțiunea de rapsozi sau homeroizi, cum se va folosi în continuare. Dacă pînă atunci erau considerați rapsozi transmițătorii mai vechi ai poeziei homerice, Wolf a căutat să găsească în ei pe creatorii *Iliadei* și *Odiseei*. Așa se spune în elegia lui Goethe *Herman și Dorothea*, cînd acesta i se adresează, mulțumind, lui Wolf :

Erst die Gesundheit des Mannes, der, endlich von Namen Homeros
Kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn!
Denn wer wagte mit Göttern den Kampf? und wer mit dem Einen?
Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön[51]

Dacă prin această formulare, Goethe a sesizat într-adevăr exact părerea lui Wolf, pare îndoielnic după cercetarea lui Georg Finsler. În genere se recomandă, față de chestiunile cărora trebuie să li se dea un răspuns aici, să nu ne legăm fricoși de *Prolegomena ad Homerum* ale lui Wolf, ci să se examineze numaidecît continuarea ce au găsit curînd la ambii Schlegel. Aceasta reprezintă pentru cercetarea germană, ca și pentru poezia germană, mult mai mult decît cartea lui Wolf.

Friedrich Schlegel a publicat, în 1796, o lucrare *Despre poezia homerică — în legătură cu cercetările lui Wolf*[52]. În parte, rezultatele acestei lucrări au trecut textual în a sa *Istorie a poeziei grecilor și romanilor*[53] din anul 1798. Pe această lucrare preliminară a fratelui, se

---

[51] Mai întîi sănătatea omului care, în sfîrșit, de numele lui Homer / Temerar eliberîndu-ne, ne cheamă și pe noi pe calea cea bună! / Căci cine a cutezat lupta cu zeii? și cine cu acel Unu? / Totuși să fii Homerid, chiar și ultimul, e frumos.

[52] *Uber die homerische Poesie. Mit Rucksicht auf die Wolfischen Untersuchungen*, Ed. Minor, I, pp. 215 urm.

[53] *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* (Ed. Minor, I, pp. 231 urm.)

bazează recenzia mult citată a lui Wilhelm Schlegel din 1797, despre *Hermann și Dorothea* [54]

Wilhelm Schlegel încearcă să schițeze o imagine a genului epic primitiv. El dă deocamdată la o parte toate conceptele despre așa-numita epopee ce puteau fi întîlnite în manuale. Wolf îi sugerează cuvintele: „Dacă *Iliada* și *Odiseea* au fost comprimate din cîteva bucăți mari ce aveau o existență proprie, iar acestea, la rîndul lor, acolo unde au rămas goluri, au fost îmbinate între ele prin intercalarea de pasaje mai mici (nu prea abil): atunci, admirîndu-se mereu numai construcția bine calculată a întregului, s-a considerat cel mai important lucru în întreaga chestiune o realizare străină ce nu aparține epocii homerice și, considerînd gradul culturii sale, nici nu putea să-i revină, care, pe deasupra, nici nu există în această măsură".

Făcînd abstracție de faptul dacă Wolf însuși ar fi semnat necondiționat premisa lui Schlegel și concluzia ei, apoi în ce măsură profesorul lui Wolf și F. Schlegel — filologul de la Göttingen, Heyne — anticipase esențialul din părerea lui Schlegel. Schlegel îi depășește pe Heyne și Wolf într-un aspect important. Dacă pînă atunci caracteristicile stilurilor epopeei erau deduse din ansamblul *Iliadei* și *Odiseei*, acum el își propune să constate caracteristicile stilistice ce-i rămîn epopeei, dacă ambele poeme homerice sînt admise ca construcții întregi, numai ca opere ale unei perioade ulterioare, considerînd ca vechi și autentice numai părțile componente inițiale, diferitele rapsodii primordiale. Înainte, *Iliada* și *Odiseea* fuseseră ridicate fie la rangul de canon al poeziei epice, fie că li se reproșau diferite neglijențe artistice. Schlegel le răpește însemnătatea canonică; pentru el, ele nu sînt construcții unitare, închegate, ci lucruri de cîrpeală ale unei epoci ulterioare. În schimb, vechile obiecțiuni el nu le îndreaptă contra rapsodiilor originare, ci contra celor ce le-au refăcut ulterior. Este de părere că poate deduce

[54] *Sämtliche Werke*, pp. 183 urm.

legile poeziei epice din rapsodiile străvechi ; și opune aceste legi principiilor ce fuseseră deduse de către alții din întreaga *Iliadă* și întreaga *Odisee*.

Schlegel a adoptat de la început în comparație cu poetica mai veche o poziție defavorabilă ei. Desigur aceasta nu se preocupase de crearea celor două poeme, dar poseda în ele o bază solidă, nealterată, pentru cercetare. Schlegel trebuia să-și deducă principiile sale privind poezia epică din creații poetice care nu-i stăteau nicidecum la dispoziție în formă clară ca ansambluri. În vremea sa nu îndrăznea încă nimeni să restabilească cuvînt cu cuvînt nici măcar una singură dintre aceste rapsodii străvechi. Dacă ar fi îndrăznit, munca sa rămînea doar simplă presupunere, așa cum au trebuit să rămînă încercările ulterioare în aceeași direcție.

Ce-i drept, Schlegel era de părere că poate ajunge la rezultate palpabile dacă va desprinde ceea ce e vechi și autentic din legăturile stranii ale întregului. În lungimea combinată a ambelor poeme homerice, adesea s-ar pierde din vedere măsura, raportul, ordinea ; toate acestea, se pot sesiza însă în cele mai mici părți ale ambelor opere. El se referă la spusele lui Voltaire despre Homer : „Malheur à qui l'imiterait dans l'économie de son poème ! Hereux qui peindrait les détails comme lui !“ Dar prea puține elemente certe îi rămîn la dispoziție de îndată ce-și propune să definească trăsăturile formei rapsodiei. Relații mutuale ale întregului cu părțile ar exista numai în tragedia greacă. În schimb, unitatea epică s-ar raporta numai la fantezie, ea poate fi amplificată și ar fi chiar divizibilă. După el ușurința diviziunii și a reasamblării constituie de-a dreptul caracteristica genului epic.

W. Schlegel se bazează pe lucrarea anterioară a fratelui său. Și mai drastic decît el, Friedrich Schlegel numise poezia epică un polip poetic ; fiecare element mai mic sau mai mare își are propria sa viață și chiar tot atîta armonie ca întregul. El i-a reproșat în mod expres lui Aristotel că cerea poeziei epice să redea o singură acțiune completă și că voia s-o găsească la Homer, deși

recunoaşte că în poezia epică este imposibilă unitatea tragică, iar combinaţia epică din tragedie este greşită. F. Schlegel, aici susţinător al delimitării severe a genurilor, trasează graniţele dintre epopee şi tragedie, mai precis decît o făcuse Aristotel în capitolul 18, 23 şi 26 a *Poeticii* sale. (De altfel, cu cîţiva ani mai înainte F. Schlegel apreciase mult mai mult unitatea poemelor homerice.)

Wilhelm Schlegel trage concluzia din cuvîntul despre caracterul de polip al epopeei, că obiectul acesteia n-ar fi decît accidente şi date. El defineşte mai precis forma eposului homeric prin afirmaţia că este o relatare calmă a ceea ce se desfăşoară. Acestui ritm intim i-ar corespunde hexametrul. Chiar şi în cuvîntările, în adjectivele compuse, în episoade, în parabole, pînă şi în topica cuvintelor, liberă dar plăcută, în structura expunerii, Schlegel regăseşte modul de îmbinare al rapsodului, aşa cum limba, prin particulele fine şi belşugul polisilabic al mlădierii ei, caracterizează succesiunea permanentă ce alunecă lin mai departe. Sensibil ca întotdeauna, W. Schlegel depăşeşte cu aceste observaţii ceea ce fusese spus, de exemplu, de Sulzer cu privire la particularităţile stilistice ale limbajului epic, fără a face, ca Sulzer, eroarea de a califica toate aceste trăsături numai ca semn al caracterului sărbătoresc al tonului epic.

W. Schlegel regăseşte în *Herman und Dorothea (Herman şi Dorothea),* ceea ce atribuia rapsodiilor străvechi : predispoziţia epică, nu dramatică, apoi totul evoluează fără salturi într-o direcţie neschimbată, al cărei ţel se prevede curînd ; în sfîrşit, că lipsesc atît confuzia artificială, dificultăţile îngrămădite, incidentele intervenite brusc, cît şi tensiunea ce tinde spre un singur punct. De fapt el trebuie să recunoască că într-un material inventat unitatea epică nu poate să rămînă atît de nedeterminată ca în vechile rapsodii ; totuşi, datorită poemului *Herman şi Dorothea,* W. Schlegel scapă de primejdia de a pune în locul unei tradiţii artistice milenare, un simplu program ştiinţific. Se apropie însă de acest pericol cînd pretinde că poezia homerică trebuie — dacă e

posibil — imitată în viitor, cu totul altfel decît pînă acum. Cu o trăsătură de condei îi răpește lui Virgiliu și tuturor urmașilor săi, gloria de a fi creat o poezie epică în felul lui Homer. El distinge precis între rapsodia homerică și Virgiliu. Ceea ce a creat acesta, își propune să combine artistic un ansamblu, vrea să pună în mișcare o necesitate tragică, caută sărbătorescul, măreția și strălucirea limbii, tratează altfel miraculosul. Nu e nevoie să se spună aici cum își imaginează Schlegel o poezie epică care, în opoziție cu Virgiliu, ar trebui să urmeze în viitor drumul rapsodiilor străvechi.

Datorită poemului *Herman und Dorothea* W. Schlegel n-a căzut în eroarea ce o făcuse fratele său, Friedrich Schlegel, cu pretenția că poeții moderni să imite compoziția rapsodică a epopeei populare. Goethe s-a ridicat, în scrisoarea sa către Schiller din 28 aprilie 1797, în mod categoric împotriva acestei pretenții. Totodată Goethe declara că, dacă poezia epică renunță la unitate, trebuie să înceteze de a mai fi poezie. Puțin mai înainte, Goethe încercase să gîndească pînă la capăt ideea că Homer, așa cum există astăzi, ar fi fost prelucrat de către alexandrini. El recunoscuse că faptul acesta acordă un cu totul alt aspect poemelor homerice. Totuși, continua să considere ca dată unitatea poemelor homerice. Într-adevăr, articolul *Despre literatura epică și dramatică*, de la sfîrșitul anului 1797, arată că poetul epic este supus, ca și cel dramatic, legii unității și legii desfășurării. Faptul că el totuși nu accentuează și mai tare această exigență, s-ar putea atribui proiectului poetic ce avea în vedere Goethe tocmai în zilele scrierii acestui articol. La 23 și 27 decembrie 1797 scrisorile către Schiller constatau că între *Iliada* și *Odiseea* mai există încă o epopee intermediară, tratînd sfîrșitul vieții lui Achille. *Achilleea* luă curînd o formă mai concretă. Ea confirma pentru Goethe concepția ambilor Schlegel despre limitele neprecise, estompate, ale poeziei homerice. Curios e că Goethe era de acord cu o observație importantă a lui F. Schlegel, pe care el încă nu o putea cunoaște. În cartea despre poezia

grecilor și romanilor s-a putut citi, curînd după aceea [55]: „Vechii arbitri ai artei considerau ca o frumusețe esențială a epopeei, de a începe, contrar naturii, de la mijloc... Ei ar fi trebuit poate să adauge că poezia epică se și termină la mijloc. Este sigur cel puțin că ambele epopei, atît *Iliada* cît și *Odiseea*, încetează numai, nu se termină propriu zis... De la sfîrșitul *Iliadei* narațiunea ar putea continua imediat, fără să ia un avînt nou... Aici n-ar deveni vizibil nici măcar un capitol mai mare, decît la sfîrșitul oricărei rapsodii sau a oricăror grupuri de rapsodii". *Achilleea* lui Goethe apare ca o împlinire inconștientă a acestei idei.

Articolul cu privire la poezia epică și dramatică se apropie în general foarte mult de părerile fraților Schlegel. Nici o silabă nu trădează că Goethe, cînd întrebuințează aici cuvîntul de rapsod, se gîndește la poetul unor epopee de amploarea *Iliadei* sau *Odiseei*. Lui Goethe îi aparține punctul de vedere principal din articol, despre derivarea însușirilor formei epopeei și dramei din opoziția dintre reprezentarea rapsodică și cea mimică. Și aceasta nu face decît să continue ceea ce fusese spus de către W. Schlegel. Dar Goethe îi depășește pe cei doi frați, în ansamblu ca și în amănunt, datorită profundei sale intuiri a meșteșugului poetic. El poate apuca cu o mînă puternică și sigură ceea ce este determinant. Părerea sa despre necesitățile ce rezultă pentru poetul epic, nu contrazice teoriile lui Wolf și ale continuatorilor acestuia. Dar, debarasîndu-se odată de aceste păreri, el putea să persiste textual în rezultatele sale. Goethe evită primejdiile ce amenințau pe cei doi frați. Ce-i drept, el renunță, oricît de mult ar ține la unitatea poeziei epice, la orice încercare de a defini structura epopeii. Este cea mai mare concesie ce le-a făcut lui Wolf și celor doi frați. În schimb, el nu restrînge caracterul epicului exclusiv la ritmul desfășurării calme. Pentru el, cercetarea unei probleme a formei poetice nu e nicidecum depen-

[55] Ed. Minor. I, pp. 285 urm.

Scanned with OKEN Scanner

dentă de o ipoteză a criticilor filologi. Lasă pe alții să rătăcească — de pe terenul cert al unei opere de artă care și-a impus dreptul său la viață de-a lungul mileniilor — pe terenul nesigur al punerii în valoare a unor versiuni primitive, negarantate prin nici o tradiție. El a ținut la forma vechiului epos, care garanta intuiției o imagine precis conturată. Frații Schlegel, în schimb, voiau să facă observații ireproșabile și la o formă care putea fi doar teoretic presupusă, dar nu transformată în intuiție. Ca și cum o idee științifică ar putea înlocui vreodată o operă de artă concretă.

Cercetătorul care a urmărit mai întîi problemele poeziei epice și, în special, ale celei homerice, n-a putut utiliza articolul lui Goethe, ci numai scrierile fraților Schlegel. Articolul lui Goethe a fost publicat mai tîrziu și a rămas și mai multă vreme încă — pînă de curînd chiar — aproape nebăgat în seamă.

W. Schlegel își susține părerile în *Prelegerile de la Jena și Berlin,* care rămaseră de asemenea multă vreme netipărite, apoi le-a rezumat pe scurt în *Prelegerile de la Viena* [56]. Ceea ce invocase la Berlin în favoarea unității și integrității epopeelor homerice, o restrîngere a afirmațiilor sale mai vechi, era cunoscută numai unui cerc restrîns. Prelegerile lui Schelling de la Jena și Würtzburg din 1802/3 și 1803/4 au tradus părerile celor doi Schlegel în limba filozofiei identității, și s-au pronunțat pentru Wolf. Și ele se adresau numai unui public restrîns ; au întărit totuși părerea că romantismul rămîne credincios teoriei lui Wolf.

De fapt, F. Schlegel s-a lepădat curînd de ea, deci și de convingerile sale din tinerețe. Această cotitură se bazează probabil pe schimbarea ce s-a petrecut în părerea sa și a fratelui său despre *Nibelungenlied (Cîntecul Nibelungilor).* La Berlin, W. Schlegel contestase, la fel ca pentru poemele homerice, și pentru *Nibelungenlied* existența unui prim autor indivizibil. Treptat a trecut,

[56] Prima ediție, I, 58.

împreună cu F. Schlegel, la părerea că, cel puțin în forma sa finală, poemul e creația unui singur poet. (El se gîndea la Heinrich von Ofterdingen.) Prin această presupunere, el a ajuns în opoziție categorică cu majoritatea germaniștilor din secolul al XIX-lea. Astăzi o știință, care s-a abătut de la aceste păreri, trebuie să recunoască că el a ales drumul cel bun.

Cel mai departe a mers pe drumul opus, Jacob Grimm. Aceasta o dovedește, în afară de alte afirmații ale lui, și mai categoric introducerea la *Reinhart Fuchs* din 1834. Grimm nu putea găsi deplină satisfacție în poemele cu animale, pe care le îndrăgise. El visa despre o singură literatură străveche din care nu s-ar fi păstrat decît doar mlădițe. Din timpuri imemoriale — credea el — a existat un ciclu de mituri al cărui punct central l-au format vulpea și lupul. Și în acest ciclu de Saga vechi, întrezărea el vechea epopee cu animale. A abandonat toate realitățile poetice, toate tradițiile din sfera poeziei populare cu animale, în favoarea unei idei științifice. El sacrifică poemele plăsmuite, existente, unui poem străvechi născocit. Această epopee cu animale a lui Grimm este numai rațional gîndită, iar nu o intuiție. Autentic german în acest procedeu al lui Grimm era că forma poetică se pierdea complet față de o presimțire sentimentală. Era oare epopeea cu animale a lui Grimm un material bine modelat, sau nu era, dimpotrivă, decît o cumpănire amorfă de reprezentări materiale, o povestire fără început, mijloc și sfîrșit, o simplă însuflețire dinamică a capacității de reprezentare? Așa ar vrea să descrie Novalis[57] *Poezia sălbaticilor*, preocupat și el să se apropie de înțelegerea esenței epopeei.

Desigur, J. Grimm n-a găsit mulți aderenți pentru teoria lui despre epopeea cu animale. Karl Lachmann s-a cramponat cu totul altfel de forma intuită a poeziei epice. El credea că forma originară a epopeei s-ar putea desprinde pură și cu certitudine din învelișul tradiției.

[57] Ed. Minor, 3, 177.

Era destul de temerar pentru a nu lăsa doar în stare de prezumție rapsodiile străvechi ale lui *Nibelungenlied*, el le-a prezentat lumii cuvînt cu cuvînt. Elementele precise ale unei forme concrete fură sacrificate unei serii de presupuneri care nu promovau decît construcții neverificate, de cu totul altă formă. Cînd arheologul eliberează o statuie antică de completările ulterioare, face ceva asemănător, dar și cu totul altceva. Mai întîi el are o mînă mai certă distingerii pe material a lucrării vechi și autentice de cea adăogate, decît filologul, care este mult mai nesigur în diferențierea limbii vechi și autentice de modul de exprimare mai recent al întregitorului. Chiar dacă n-ar exista însă această opoziție, totuși arheologul nu ridică niciodată pretenția ca, printr-o astfel de desprindere a completării, să obțină mai mult decît un fragment veritabil. În schimb, Lachmann voia ca printr-o desprindere asemănătoare să nu obțină doar un tors, ci să poată restabili în întregime cîntecele autentice despre tragedia Nibelungilor.

Revenirea lui Lachmann, dezertarea partizanilor săi, constatarea că Lachmann nu oferă mult mai mult decît o antologie din *Nibelungenlied*, că selectează și șterge după simțul și gustul personal, toate acestea au făcut ca conceptul de epopee să oscileze și mai mult. Wolf și urmașii săi devalorizaseră prea tare forma tradițională a epopeei populare, încît pentru cercetare să nu fi rămas și mai departe singurul lucru important, căutarea zestrei vechi și veritabile a epicii populare nealterate, deci descoperirea unei literaturi imaginare, care să fie ferită de lipsurile epicii transmise. Mereu stăruiau să știe doar cum ar fi trebuit să fie epopeea ; nu s-au preocupat de felul cum era și cum este ea în realitate. Abia pe la 1900 a început să se procedeze mai just față de realitățile poetice existente. A început să se studieze trăsăturile formei monumentelor existente ; nu li s-a mai reproșat că ar contrazice idealul pe care cercetătorul îl nutrește în minte sau în inimă. S-a declarat principial că plăsmuirea poetică se poate cerceta cu o

oarecare certitudine numai în literatura transmisă, iar nu în cea presupusă. Aceasta înseamnă o opoziție totală și necondiționată față de procedeul celor doi Schlegel și al adepților lor.

W. P. Ker a atacat mai întîi în direct problema plăsmuirii așa numitei epici populare. Cartea sa *Epicul și romanul cavaleresc* [58] distingea stilul concis din *Cîntecele Edda*, din *Cîntecul despre Hildebrand*, din fragmentul vechi-englez *Finnsburg*, de modul de expunere amplu din *Beowulf*, din fragmentele *Waldere* și *Byrntnoth*. Diferența de stil a ambelor grupe i-a dovedit că epopeele mai lungi nu pot fi pur și simplu combinate din cîntece mai vechi. Cînd însă se purcede în dezvoltarea poeziei, de la lied la epopee, atunci, după părerea lui Ker, pe această cale se produce o transformare a stilului. Se impune un mod de povestire mai bogat, mai calm, mai pretențios. W. Schlegel fusese de părere că rapsodiile originare au fost comprimate în *Iliada* și *Odiseea*, iar unde rămîneau mici goluri, au fost îmbinate între ele prin „pasaje mai mici". Exact la fel gîndea Lachmann, că vechile cîntece despre Nibelungi fuseseră „comprimate" în *Nibelungenlied* și chituite între ele prin pasaje întregitoare. În consecință, nu se putea recunoaște o diferență de stil ce separă speciile de lied și epos. Ker a fost primul care a enunțat principial că forma de exprimare a eposului este altceva decît limbajul cîntecului din poezia eroică.

Andreas Heusler a continuat linia lui Ker, în studiul *Cîntecul și eposul în saga germanică* [59]. Cotitura de la vechea concepție la cea nouă se impune la Heusler cînd el stabilește termenii tehnici ai acestui domeniu de cercetare. Elimină periculosul cuvînt de rapsodie. Cuvîntul „epos" nu vrea să-l folosească decît în sens mai restrîns ; e menit să înlocuiască „epopee" și alte expresii greoaie. Heusler lovește cuiul în cap, cînd reproșează vechiului mod de exprimare că nu pleacă de la reali-

[58] *Epic and Romance*, London, 1897.
[59] *Lied und Epos in germanischer Sagendichtung*, Dortmund, 1905.

tatea cîntecelor, ci de la un epos ideal, care ar fi îmbinat toate legendele ce puteau fi combinate. „Sau, ceea ce înseamnă același lucru, vechiul mod de exprimare, vede în orice cîntec o contribuție la ceva mai mare, iar acest mai mare îl numește, Legenda despre X'". Heusler adaugă în mod expres că aici nu este vorba doar de un uz al cuvintelor ; că ar putea s-o ilustreze cu exemple. Concepția despre caracterul fabulei și deci a cîntecului, ar depinde de aceasta.

În această privință s-ar putea depăși Ker, accentuînd fabula epică mai tare ca unitate poetică inițială și durabilă. Cîntecul izolat episodic nu intră în calcul. De regulă cîntecul și fabula (legenda) se suprapun.

În sfîrșit, concepția eronată despre eposul originar, din care doar un ecou slab ar mai răsuna în poemele păstrate, concepție ce și-a găsit culmea în epopeea cu animale a lui Jacob Grimm, a fost total depășită prin cuvintele lui Heusler. Realizarea propriu-zisă a eposului Niebelungilor se relevă pentru Heusler nu în maniera fericită de a fi desprins dintr-o vastă masă de legende, ceea ce s-a lăsat subordonat unei modelări unitare. Dimpotrivă, s-au preluat două materiale legendare ce erau de mult combinate între ele. Nou și deosebit în eposul Nibelungilor este, după Heusler, felul cum au fost utilizate în masă materialele ornamentale ale stilului amplu epic, încît continuă să predomine liniile fundamentale exterioare și sufletești moștenite.

Heusler vorbește de modul de povestire diferit. Un stil concis, aluziv, săltăreț, așa numitul stil concis al cîntecelor, opus unui stil domol, zăbovitor, descriptiv, al amploarei epice. Oricît s-ar distinge cîntecele din *Edda* de o baladă engleză, oricît de departe ar fi *Beowolf* de *Nibelungenlied*, caracteristicile generale rămîn totuși specifice acolo cîntecelor, aici producțiilor epice.

Concluzia din cîntece și contrariul acesteia, amploarea epică, iată ce relevă mai bine distincția decisivă, decît

cuplurile de cuvinte contradictorii orale și scrise, cîntate sau vorbite. Eposul poate fi și în strofe, iar cîntecul fără strofe. Și mai puțin se poate obține prin opoziția dintre popular și cult. O distincție frecventă este între predilecția pentru refrenurile din cîntec și renunțarea la acest mod de exprimare în epos. Stilul sintactic al baladelor cantabile este diferit și în alte privințe de acel al producțiilor epice necantabile (paralelismul propozițiilor, simetria perioadelor). Dar și aceste caracteristici se încrucișează uneori. Numai un număr mic de cîntece *Edda* utilizează figurile de stil din balade ; invers, producțiile epice germane melodice, preiau multe din ele. Astfel, trebuie să se presupună pentru evul mediu germanic, de îndată ce este vorba de mijloacele lingvistice de exprimare, un mare număr de stiluri de cîntec și de stiluri epice. Numai distincția în desfășurarea generală a expunerii permite o separare precisă a stilului cîntecelor de stilul eposului.

Caracteristicile juste nu sînt pur și simplu scurtimea și lungimea, ci concizia și amploarea. Relatarea bogată a întregului declin al Burgunzilor, redată în 150 de strofe cere concizie, ar rămîne deci în sfera cîntecului. O relatare simplă ca în legenda *Vater-Sohn-Sage (Tatăl și Fiul),* redată în 150 de strofe, condiționează un stil amplu, s-ar integra deci în epos. Partea principală din *Hürnen Seyfried,* cu ale sale 157 de strofe, conține o fabulație foarte simplă ; de aceea ea are trăsăturile eposului, nu ale cîntecului. Cele trei *Siegurdslieder (Cîntece despre Sigurd)* din Insulele Färöe, au împreună 1246 de versuri lungi ; deoarece însă ele domină un cadru de legendă care depășește foarte mult pe ambele laturi pe acelea din *Nibelungenlied,* au un caracter de cîntec. Se recunoaște numai că în cadrul Cîntecelor poate domina un grad diferit de concizie ; că uneori baladele sînt de o respirație mai scurtă încă decît cîntecele aliterate.

Cît de greu s-ar putea închega o epopee prin alăturarea de cîntece, o arată Heusler printr-un alt exemplu concludent. Cîntecul mai vechi al lui Atli din *Edda,* tratează

legenda Burgunzilor în 176 versuri lungi. Dacă s-ar alătura succesiv douăzeci și două de astfel de cînturi, s-ar obține o masă poetică de același volum ca legenda Burgunzilor din eposul austriac. Dar ar fi o carte de cîntece, o colecție de douăzeci și două de legende. Ar constitui la fel de puțin un epos, ca și *Codex regius* al *Eddei* sau un volum de balade despre Child.

Pe calea de la cîntec la epos stilul se dilată, se amplifică. După teoria colectării — astfel își explică Heusler constatarea printr-o imagine — eposul se comportă față de cîntec ca un șir de oameni față de un singur om, ca un rînd de arbori față de un singur arbore. De fapt, eposul se comportă față de cîntec ca omul adult față de embrion, ca arborele majestuos față de planta tînără. A planta alăturat doi sau trei arbori, nu este un privilegiu al eposului ; o face și cîntecul. W. Schlegel ar fi spus că cîntecele încă nu sînt epicizate.

Ce-i drept, Wilhelm Schlegel cunoștea prea puțin literatura legendelor germanice, pentru ca să fi putut cerceta în ea distincția dintre cîntec și epos, distincție ce se poate observa totuși atît de bine și de precis. Dar și germanistica ulterioară stătea prea mult sub impresia filologiei clasice, pentru a releva în propriul ei material, ceea ce e foarte greu identificat în materialul antic. Unde anume se găsesc cîntece eroice în literatura greacă și felul cum sînt plăsmuite, în opoziție cu epica homerică, o expune Erich Bethe în lucrarea *Homer, poezie și legende* [60]. Dar în afară de epopeele homerice, nu posedăm nici un fel de cîntece despre războiul troian, sau despre Odiseu. De aceea, filologia clasică a inventat rapsodiile originare. De la această presupunere nu mai era decît un singur pas pînă la teoria despre natura polipică a eposului homeric. Această teorie se resimte în teoria combinării scumpă germanisticii mai vechi. Și astfel frații Schlegel sînt responsabili pentru erorile germanisticii,

[60] *Homer, Dichtung und Sage*, Leipzig, Berlin, 1914 I și anii urm. pp. 16 urm.

chiar dacă, în ultima instanță i-au atribuit *Cîntecului Nibelungilor* o altă premisă decît o serie de rapsodii străvechi. În orice caz, cercetarea germanistică de astăzi, cînd dovedește diferența dintre cîntec și epos prin obiectul lor — prin cîntecele și eposurile germanice —, se situează față de germanistica mai veche, în aceeași opoziție ca odinioară Goethe — cînd susținea unitatea poemelor homerice — față de frații Schlegel, care vorbeau de natura lor polipică.

Cercetarea homerică a luat deja poziție față de părerile lui Ker și Heusler. Erich Bethe și Engelbert Drerup caută să facă dreptate operelor de artă prezente în textul transmis al *Iliadei* și *Odiseei*, cel puțin mai multă dreptate decît urmașii lui Wolf, fraților Schlegel. Drerup relatează în amănunt, în primul volum al operei sale și a lui Franz Stürmer, *Poetica homerică* [61], despre transformările recente ale concepției. Este ușor de recunoscut în cuvintele lui Drerup că în cadrul acestor străduințe de a dezvălui în poemele homerice construcții provenite de la un artist gînditor, există contradicții puternice. Bethe se raliază în esență mai strîns la Heusler, de asemenea și în încercarea de a defini forma, care premerge versiunii noastre despre poemele homerice. Mai stăruitor cere Drerup în primul rînd o analiză estetică a *Iliadei* și *Odiseei*. Acesteia trebuie să-i servească propria sa *Poetica Homerică*. Își dă seama că este mai consecvent decît Bethe în înfăptuirea intenției acestuia : „În loc de a impune poetului legi și a-l domina cu îngîmfare, ar trebui să urmăm indicațiile lui, să încercăm să-i ghicim intențiile". Bethe spune acum [62] de ce și în ce măsură se diferențiază de „noii unitariști", deși este de acord cu ei în afirmarea unității artistice a *Iliadei* și *Odiseei*.

În domeniul filologiei romanice, protagoniștii noului punct de vedere sînt Ph. Aug. Becker și Joseph Bédier.

[61] *Homerische Poetik*, Würzburg, 1921.
[62] Homer, 2, pp. IV urm.

Scanned with OKEN Scanner

Compendiul literaturii franceze vechi[63] al lui Becker a constatat imposibilitatea de a desprinde din contextul poemelor epice vechi franceze, cîntece diferite ca unități închegate. Bédier își susținu părerile în lucrarea *Les légendes épiques, recherches sur la formation des chansons de geste*[64] și anume în legătură conștientă cu Becker.[65]. Nici Becker, nici Bédier nu se referă la Ker sau la Heusler. De asemenea și K. Jaberg, care a relatat pe larg despre Bédier în *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 7,265 urm., nu s-a referit la preocupările în aceeași direcție sau cel puțin înrudite ale filologiei germanice și clasice. Mai categoric decît toți ceilalți, Bédier respinge orice preliminarii poetice ale epopeelor. Pentru el epopeele naționale franceze din secolele XI și XII sînt creații artistice ale poeților din aceste secole ; lor li s-a transmis baza istorică prin clerici sau prin tradiția locală.

Pentru mine personal este deosebit de valoros, în legătură cu expunerile lui Heusler, că ele dovedesc valoarea tratării frecvent repetate și calme, singura care determină precis impresia. Că nu caută în conținut trăsături esențiale înșelătoare ale genurilor poetice, ci tind să recunoască prin scrutări atente caracteristicile plăsmuirii contradictorii. Că arată de fapt cum sînt creațiile poetice ; nu opun creațiilor poetice existente o construcție poetică născocită conceptual ; și nu doresc ca noi să examinăm această construcție, în locul poemelor păstrate cu adevărat.

Trăsăturile recunoscute ca decisive de către Heusler, sînt trăsături ale formei în sens cu totul deosebit. Ele rezultă din extinderea mai mare sau mai mică a operei poetice izolate, dar nu numai din ea, ci, dimpotrivă, din felul cum cadrul poemului este umplut mai mult sau mai puțin, cu fapte și întîmplări, sau cu o mulțime de mijloace lingvistice. În studiul său din 1905, Heusler încă

---

[63] *Grundriss der altfranzösischen Literatur*, Heidelberg, 1907, pp. 26 urm.

[64] Paris, 1908 — 13, ed. 2, 1914 — 21.

[65] Cf. 3, p. 287.

nu face pasul mai departe spre examinarea structurii atît a cîntecelor cît și a eposului. În structură, trebuie să se poată semnala deosebit de bine ceea ce numește el concizia și amploarea expunerii. De atunci, în studiul *Legenda Nibelungilor și Cîntecul Nibelungilor. Istoria materialului eposului eroic german*[66], Heusler a progresat considerabil pe calea spre definirea formei cîntecului și eposului. Aici Heusler dezvoltă, ce-i drept sprijinit pe o mulțime de presupuneri, arborele genealogic al *Nibelungienlied*-ului. Două ramuri se leagă în *Nibelungenlied*: *Legenda Brunhildei* și *Legenda Burgunzilor*. *Legenda Brunhildei*, așa cum e povestită ea în prima parte a Nibelungenlied-ului, își are originea într-un cîntec franc al Brunhildei din secolul V-VI, care, la sfîrșitul secolului XII, obținuse într-un nou cîntec al Brunhildei, un nou conținut și o nouă plăsmuire. Legenda Burgunzilor, așa cum apare ea în a doua parte a Nibelungenlied-ului, permite să se constate nu două, ci trei antecedente. Un cîntec franc despre burgunzi din secolul V se transformă, în secolul VIII, într-un cîntec baiwaric despre burgunzi. Pe a treia treaptă se găsește un epos austriac despre burgunzi din anii 60 ai secolului al XII-lea, „mai vechiul Nibelungennot" cum îl numește Heusler. Pe aceste căi au rezultat schimbări de materiale. Dar Heusler relevă foarte insistent cît de importante au fost și motivele determinante ale structurii pentru diferitele trepte și pentru formarea lor.

De pildă la plăsmuirea cîntecului mai nou al Brünhildei. Heusler spune, cînd vorbește[67] despre înnoirile acestei trepte, că ai impresia unei mase pe care o lovitură într-un loc anume o face să alunece, dar care s-a reașezat apoi din nou. Mersul călare al lui Siegfried prin flăcări este abandonat; episodul este înlocuit prin întrecerile în luptă mai lucide. Desigur, sensibilitatea poetului care

[66] *Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos*, Dortmund ed. 2, 1921, 1923.
[67] *Op. cit.*, ed. 2, pp. 38 urm.

a recreat, era mai plebee decît a predecesorului său, a creatorului cîntecului mai vechi al Brunhildei. Ea a furnizat însă numai noua culoare, n-a avut nici o vină în legătură cu schimbarea. Ideea despre mireasa îndărătnică, pe care un al treilea trebuia s-o învingă, a venit doar ca un accesoriu. Ea trebuia să susțină, asemeni unei grinzi de suport, povestea transmisă. „Deci necesitatea structurii epice mîna înainte, iar în suită urma atenția pentru caractere, mai nouă, a poetului replăsmuitor". Heusler întrezărește aici exigențe pe care opera poetică le impune singură. Condițiile plăsmuirii structurii se manifestă în prefacerea materialului.

Și mai important este pentru mine ceea ce spune Heusler despre redarea mai amplă, mai bogată din *Nibelungenlied* [68]. Poetul a găsit materialul celei de a doua părți, legenda burgunzilor, deja în draparea „amploarei epice". El a mărit volumul și mai mult, de pildă cam la o dimensiune de două ori și jumătate mai mare. De la introducerea lui Etzel pînă la sfîrșit, *Nibelungenlied* numără 1 200 de strofe de cîte patru versuri. *Nibelungennot*, mai veche, trebuie să fi cuprins 400 pînă la 500 de strofe. La această multiplicare, părți scurte rămîn nemodificate în amploarea lor. În alte părți se adaugă întregi capitole noi. Prima jumătate, în schimb, avea ca model un cîntec cantabil, ce-i drept, unul foarte impunător. Aici s-a avansat de la scurtimea specifică cîntecului spre amploarea epicei de carte. Poetul lui *Nibelungenlied* acordă aproximativ 1130 strofe pentru Legenda Brunhildei. Aceasta înseamnă o amplificare înzecită a modelului. Cauza era dorința justă, ca cele două jumătăți ale operei să se mențină aproximativ în echilibru.

O condiție importantă a noii plăsmuiri a fost intenția de a acorda ambelor părți un volum aproximativ egal, deci dorința de a obține o anumită proporție. Forma a acționat asupra conținutului. La Heusler se poate constata că puterea poetului nu era la înălțimea pretențiilor rezultate

[68] *Op. cit.*, pp. 132 urm.

din această cauză. Pentru multiplicarea cu zece a volumului sursei, nu era suficientă forța sa inventivă. Unele din elementele păstrate au fost însă extinse cu mare succes.

În aceste demonstrații ale lui Heusler, multe rămîn doar simplă presupunere. Noi nu avem nici cele două cîntece despre Brunhilda, nici cele două despre burgunzi ; de asemenea nici o mai veche *Nibelungennot*. Există cîteva mijloace pentru a deduce aceste faze ; nu discutăm însă dacă Heusler n-a utilizat prea temerar aceste mijloace. Pentru mine sînt importante posibilitățile ce rezultă aici pentru a sesiza esența și condițiile formei cîntecelor eroice și ale poemelor epice eroice.

Nu pot decît să mă refer aici la părțile din lucrarea lui Heusler, care caracterizează într-un mod asemănător trăsăturile structurii, iar în aceste trăsături vor să se recunoască creația nouă a poetului lui *Nibelungenlied*, a ceea ce a adăugat acesta la plăsmuirea din nou a modelelor sale. Astfel, Heusler presupune [69] că la relatarea ultimelor lupte ale burgunzilor, în locul povestirii pe o singură linie, s-a adoptat un mod de povestire pe două linii [70] cu revenire. Pînă și *Thidrekssaga* mai păstrează vechiul uz artistic simplu. Poetul lui *Nibelungenlied* renunță la el și pentru că avea nevoie de dubla linie pentru figura nou inventată, pentru Dankwart. Sau Heusler arată [71] cum poetul lui *Nibelungenlied*, un „sentimental și un impresionist moderat", creează fizionomii atrăgătoare, cum totuși aceste impresii vii de moment se amestecă haotic, iar liniile se pierd repede. Din imaginea scenică proprie el alunecă dincolo în aceea a modelului, așa încît apar brusc spectatori neașteptați de noi. Ceea ce-i caracteristic arhitecturii relaxate, a contat multă vreme ca nechibzuință. Un loc în care, și după părerea lui Heusler, legenda Nibelungilor mai veche revine alterată în *Nibelungen-*

[69] *Op. cit.*, pp. 156 urm.
[70] *Op. cit.*, p. 156.
[71] *Op. cit.*, pp. 236 urm.

Scanned with OKEN Scanner

lied, îl folosește [72] de asemenea în sensul structurii. Este scena din hală. El o numește una din creațiile strălucite ale poetului legendei Nibelungilor. „În structura sa tripartită, a prezentat elocvent conturate figurile principale, pe Krimhilda, Hagen și Dietrich, alături de Giselher și Gunther, și a dat forțelor antrenante ale poeziei răzbunării, lăcomiei pentru comori și suferinței pentru soț, o expresie violentă". Poetul lui *Nibelungenlied* a renunțat la unele din aceste valori din cauza concepției sale de viață, a imaginii sale despre psihologia Krimhildei și, în sfîrșit și din dorința de a economisi o idee pentru o scenă ulterioară, creată de el. Modificarea a determinat deci și o altă distribuire a materialului în cadrul poemului, ceea ce constituie un procedeu al construcției.

Cam în aceeași vreme cu Heusler, a încercat Joseph Körner [73] să definească structura lui *Nibelungenlied*. În general, o mare parte a lucrării lui Körner cercetează trăsăturile artistice ale poemului, și anume mai consecvent și mai vast decît se făcuse pînă atunci. Spre deosebire de Heusler, Körner elimină aproape în întregime chestiunea cum s-a format *Nibelungenlied;* e preocupat, dimpotrivă, numai să surprindă caracteristica artistică a formei definitive a poemului. Numai accepțiunea că această formă definitivă poate fi dedusă, dar nu o avem în față, îl îndreaptă și pe el ocazional spre domeniul presupunerilor. Körner caută să descopere construcția artistică din *Nibelungenlied* [74] și nu se oprește pur și simplu la realitatea celor două părți aproape egale. Cercetătorii lui *Nibelungenlied* din secolul al XIX-lea, erau la fel de puțin preocupați, ca și aceia ai *Iliadei* și *Odiseei*, de astfel de probleme ale tectonicii.

Structura epopeelor homerice fusese devalorizată de cînd W. Schlegel, stimulat de Wolf, s-a exprimat ironic în legătură cu multe elemente ce stinghereau construcția

[72] *Op. cit.*, p. 290.
[73] *Das Nibelungenlied*, Leipzig și Berlin, 1921.
[74] *Op. cit.*, pp. 91 urm.

Scanned with OKEN Scanner

bine calculată a întregului, deși, după părerea lui Schlegel, aceasta e o realizare mai tîrzie, străină perioadei homerice, și, pe deasupra, de loc valoroasă din punct de vedere artistic.

Cu greu se va putea spune vreodată în mod cert cînd și-au cîștigat *Iliada* și *Odiseea* particularitățile decisive ale structurii lor. În prezent, începe să se simtă din nou că această structură reprezintă mai mult decît un meticulos calcul al învățaților care au căutat să construiască un întreg din rapsodii polipice străvechi. Ermatinger exprimă aceasta în ce privește *Odiseea* [75] în felul următor: „Dacă cercetătorii și-ar fi dat seama limpede ce înseamnă această structurare ca fapt artistic, desigur că niciodată n-ar fi apărut vorbăria nechibzuită despre eposul popular și despre cîntecele izolate ce-i stau la bază". El vede faptul artistic al acestei construcții în primul rînd în renunțarea la o succesiune pur cronologică, în procedeul artistic că Ulise nu-și începe călătoria sa plină de peripeții la începutul epopeei, ci în cursul poemului care pornește de la un moment mult ulterior, povestind el însuși un mare număr al întîmplărilor prin care trecuse. Pe drept se referă Ermatinger la numeroșii imitatori ce a găsit acest procedeu artistic în romanele mai noi [76].

Ermatinger prezintă structura însăși în cinci capitole:

1. Adunarea zeilor la care Athena obține hotărîrea cu privire la trimiterea spre casă a lui Ulise (deci primul cîntec).

2. Telemachia. Situația din Itaca și călătoria lui Telemach la Pylos și Sparta (cînturile 2—4).

3. Salvarea lui Ulise prin Hermes. Sosirea la feaci (cînturile 5—8; cel puțin așa cred eu că pot presupune după delimitarea din capitolul al patrulea al lui Ermatinger).

4. Povestirea lui Ulise. (Așa numiții „Alkinou apologoi" cuprind cînturile 9—12).

---

[75] *Op. cit.*, p. 349.

[76] Walzel, Oskar; *op. cit.*, p. 175; în acest volum, p. 120.

5. De la sosirea lui Ulise în Itaca pînă la sfîrșit (Cînturile 13—24).

Nu cred că antichitatea sau în general numai simțul romanic pentru formă ar fi admirat structura *Odiseei*, dacă liniile acesteia n-ar fi evoluat mai simetric decît presupune Ermatinger. S-a spus mai sus destul cu privire la caracterul numeric sever al proporțiilor ce i se cere unei opere de artă de către voința spre formă a antichității clasice. Voi arăta numaidecît însemnătatea mare ce are numărul pentru clasicismul mai nou al romanicilor. Se poate astfel pune întrebarea dacă cele 24 de cînturi ale *Odiseei* n-ar putea fi împărțite în grupuri mai proporționale. Din păcate nu pot baza cele ce urmează pe lucrări preliminare ale filologiei clasice recente.

„Rata pars", capitolul izolat, care permite să se recunoască etalonul întregului, sînt „Alkinou apologoi" cuprinse în cînturile 9—12. Deci patru cînturi care formează o unitate mai mică în cadrul unității celei mari. Ele se găsesc la sfîrșitul primei jumătăți. Finalul lor formează un capitol ce separă întregul în două părți egale. Cînturile 1—12 prezintă rătăcirile pe mare ale lui Odisseu. Cînturile 13—24 îl aduc pe erou în Itaca și povestesc ce face acolo. Această împărțire în două se simte atît de pregnant, încît nu are nevoie de o altă demonstrație. Ea ar putea doar să fie mai precis analizată și descrisă.

Se compun aceste două jumătăți de cîte 12 cînturi într-adevăr din cîte 3 părți, iar fiecare dintre ele din cîte 4 cînturi ? Sau numărul patru apare numai ca o caracteristică a capitolului ce încheie prima jumătate ? Cine împarte cele 24 cînturi în șase grupe de cîte patru cînturi, descoperă repede cît de neforțat se structurează întregul datorită acestui procedeu, cît de ușor devine apoi posibilă privirea de ansamblu, cum se împlinește cerința lui Aristotel ca și epopeea să fie, asemeni tragediei, „eusynopton".

Primele patru cînturi nu-l prezintă deloc pe Odisseu acționînd. În adunarea zeilor, vorbește Athena pentru el. Ea pleacă în Ithaca și călătorește cu Telemach la Pylos

și în Lacedemonia. Deci o pură expunere, care ne pregătește pentru tot ce va urma.

Cînturile 5—8 duc, în sfîrșit, spre insula nimfei Calipso, și spre Odisseu însuși, îl conduc însă pe acesta și de la Calipso mai departe și îl aduc pe insula feacilor : acțiunea se desfășoară în așa fel încît, în următoarele patru cînturi, Odisseu să poată povesti toate cîte trăise pînă la sosirea sa la Calipso. Este important felul cum relatarea lui Odisseu se încheie exact cu ultimul vers al cîntului al 12-lea și felul cum Odisseu refuză categoric, prin ultimele lui cuvinte, să-și continue povestirea dincolo de clipa sosirii la Calipso. O tehnică dintre cele mai puse la punct face aici o distincție cu precizie maximă.

Cele trei părți ale jumătății a doua se structurează clar în pregătirea și efectuarea finală a masacrării pețitorilor. Prima parte a acestei a doua jumătăți îl conduce pe Odisseu în Itaca, la Eumeu și Telemach. Se distinge clar cea de a doua parte, cînturile 17—20 ; Odisseu intră în palatul său, apare în cercul pețitorilor, vorbește, nerecunoscut, cu Penelopa, face o baie cu ajutorul Eurikleiei și este recunoscut de ea. Ia apoi ultimele măsuri înainte de uciderea pețitorilor.

Ultimele patru cînturi încep cu arcul pe care numai Odisseu îl poate întinde. Penelopa vrea să devină soția aceluia care va învinge în întrecerea cu acest arc. Apoi urmează uciderea pețitorilor. Ambele cînturi din urmă aduc, după grozăvia masacrului, finalul liniștitor : Odisseu și Penelopa se recunosc ; pețitorii uciși coboară în Hades ; se restabilește liniștea în Itaca.

Printr-o proporționare simplă, *Odiseea* devine o construcție din două articulații. Fiecare dintre cele două jumătăți se descompune, la rîndul ei, în trei părți. Din aceste trei părți, primele două marchează pregătirea unui punct culminant, o dată a așa-numiților „apologoi", apoi al masacrării pețitorilor. Partea a treia din fiecare aduce culminația, după care urmează moderarea. Agitației celei mai intense îi urmează calmarea.

Scanned with OKEN Scanner

Mă bucur că într-o astfel de definire a structurii *Odiseei* sînt de acord cu Richard Heinze *(Tehnica epică a lui Virgiliu)*.[77] Heinze atribuie *Eneidei* o arhitectură înrudită. Cele 12 cărți ale ei se împart, de asemenea, în două jumătăți. Începutul celei de a doua jumătăți îl subliniază noul Prooemium. Monoloage paralele ale Junonei din cartea I și cartea VII, acțiunile ei următoare pun și mai lămurit în evidență corespondența. În cadrul ambelor jumătăți se pot reuni cîte două cărți. Heinze se referă la Apollonios, care povestește în primele sale două cărți plecarea lui Kolchis, în cele două de la sfîrșit aventurile lui Kolchis și reîntoarcerea sa. Heinze mai amintește că Vahlen ar dori să demonstreze structurarea hexadică a *Annalelor* lui Ennius.

În orice caz, Heinze menționează lucrurile acestea cu totul în treacăt. E ca și cum pentru el ar fi mai valoros să demonstreze că Virgiliu face totul pentru a evita o structurare neindicată obiectiv. Iar el însuși continuă repede cu observația : „Mult mai important decît structurarea sa... e simplificarea. Simplicitatea și restrîngerea servesc nu numai aprecierii ansamblului, ci în primul rînd măreției și sublimului poeziei". Nu întîlnim aici, încă odată, teama germană de o plăsmuire care supune materialul unei forme supraindividuale, unei forme impusă de o legitate matematică ?

Spiritul germanului se opune la tot ce ar face ca chestiunea compoziției artistice să fie considerată din exterior. Ocazional Goethe ar dori chiar să elimine cu totul cuvîntul compoziție. Față de Eckermann, Goethe l-a numit cu un cuvînt foarte ordinar. Convorbirea din 20 iunie 1831 vizează în primul rînd compoziția muzicală și respinge aserțiunea că Mozart l-a „compus" pe Don Juan. „Ca și cum ar fi o bucată de prăjitură sau un biscuit, frămîntate împreună din ouă, făină și zahăr !" Goethe, cocreatorul esteticii organice, opune compoziției și reprezentărilor ce se împletesc cu această expresie, convingerea

[77] *Virgils epische Technik*, ed. 3, Leipzig, 1915, p. 458, nota 3.

sa că, dimpotrivă, este o creație spirituală, amănuntul ca și întregul sînt dintr-un spirit și o plămadă, și sînt pătrunse de suflul *unei* vieți, în care creatorul n-a experimentat, n-a îmbinat și n-a procedat nicidecum arbitrar, ci, posedat de spiritul demonic al geniului său, a trebuit să execute ceea ce îi ordona acela. Această afirmație este gîndită plotinic ; (Goethe) se apără, fără a o spune precis, contra dimensiunilor fixe în care se integrează o operă de artă. Este valabilă pentru literatură ca și pentru muzică. Și se întoarce, fără îndoială, contra interpretării franceze a creației artistice. Exact așa reproșa deja Goethe, în scrisoarea din 28 februarie 1798 către Schiller, francezilor, că ar vorbi de compoziție acolo unde, totuși, datorită realizării geniului, se produce un întreg.

Goethe însuși întrebuințează totuși de mai multe ori, în special cînd vorbește despre artele plastice, cuvîntul condamnat de compoziție. De pildă în *Reise am Rhein, Main und Neckar (Călătorie pe Rin, Main și Neckar)*, Goethe susține valoarea unei „compoziții simetrice". Și observă [78] că van Eyck s-ar fi debarasat de o „desăvîrșire tehnică păstrată pe tăcute", de noțiunea de compoziție simetrică. Compozițiile lui van Eyck sînt de fapt pline de adevăr și grație, dar ele nu satisfac — după Goethe — cerințele riguroase ale artei. În această corelație, Goethe riscă o formulare care poate fi considerată ca aparținînd fără nici o restricție, esteticii proporțiilor : că un lucru fără simetrie nu exercită nici un farmec asupra privitorului. Pentru Goethe, datorită acestui fel de concepții, realizarea lui van Eyck înseamnă, de fapt, un progres dintr-o stare artistică rigidă, învechită, artificială, spre libertate, spre adevărul viu al naturii, dar totodată și o pierdere care se va reface doar mult mai tîrziu.

Această afirmație a lui Goethe reamintește concepțiile de mult evocate aici. Dacă Goethe se pronunță cu orice preț pentru compoziția simetrică riguroasă, eu întrevăd

[78] Ed. jubiliară, vol. 29, p. 318.

în ea numai un pol al artei. Cînd vorbesc eu despre forma operei de artă, nu mă gîndesc pur și simplu numai la proporționalitate.

Dacă aș ține seama numai de proporționalitatea riguroasă a compoziției antice clasice, ar însemna că creez piedici absolut fără rost, în clipa cînd trebuie demonstrată importanța formei artistice contra unui sentiment al formei, ce nu vrea să știe nimic despre o valorificare separată a formei. Nu dacă există o astfel de proporționalitate, un astfel de raport numeric al structurii, e ceea ce contează pentru mine, ci numai dacă forma se face în general simțită alături de conținut. Hotărîtor este că forma își afirmă dreptul alături de conținut și acolo unde nu trebuie pus polul clasic antic, ci, dimpotrivă polul opus al unei arte de dimensiuni mai libere. Dar cînd susțin importanța efectului formei unei arte socotită de mulți pur și simplu fără formă, trebuie, pe de altă parte, să dezvolt cu toată precizia importanța artistică a raporturilor proporționale mai ferme, exprimabile în numere. Prin ele se înțelege mai ușor esența formei artistice. Ceea ce este formă la operele plăsmuite mai labil, se constată prin efectul formei creațiilor artistice construite riguros. Fără discuție, că conceptul de formă artistică se poate face mai ușor înțeles la operele antichității clasice sau ale clasicismului romanic, decît la operele care, potrivit simțului german pentru formă, ezită în fața contururilor precise.

Trebuie înlăturată în primul rînd înțelegerea greșită după care important este doar să se constate proporționalitatea numerică, pentru a demonstra caracterul artistic al creațiilor unui pol (al artei). Astfel de raporturi numerice sînt în sine o simplă chestiune rațională. Ceea ce s-a arătat mai sus despre structura *Odiseei*, împarte ansamblul acestei epopee în grupe de același volum, delimitate logic. Dacă esența formei artistice ar consta numai într-o succesiune sau alăturare precisă de subdiviziuni separabile rațional, forma n-ar mai conta într-adevăr pentru înțelegerea operei de artă.

Cei ce discută operele de artă, mai ales creațiile literare, cred că spun ceva important cînd prezintă așa-numita dispoziție, și descoperă claritate în ea. Se apreciază ca o calitate artistică. Rămîn însă complet în conceptual și nu se apropie de artă și de trăirea artei. Astfel, Ermatinger elaborează doar dispoziția pur conceptuală a *Odiseei* și demonstrează prin aceasta, în cazul cel mai bun, că *Odiseea* nu este ceva haotic. Chiar prin faptul că încerc să arăt că conținutul se compune din părți de întindere proporțională, eu fac un pas mai departe. Iese în evidență umplerea artistică a spațiului.

Abundă exemplele cu planuri, ce prezintă doar o ordine logică, iar nu artistică, în legătură cu operele de artă. Marea calitate a articolului lui F. Schlegel despre *Lehrjahre*, e tocmai că expune structura romanului în trăsăturile plăsmuirii lui artistice. Acest procedeu a găsit adepți destul de rar. În articolul meu *Drama burgheză* [79], menționez două lucruri din seminarul lui Saran, care reprezintă două trepte diferite în analiza dramelor. Walther Kühlhorn nu ajunge, în lucrarea sa cu privire la *Julius din Tarent* [80], atît de departe ca studiul lui Otto Spiess *Acțiunea dramatică în Emilia Galotti de Lessing* [81]. Spiess dezvoltă înnodarea polimorfă și totuși riguros logică a firelor acțiunii piesei. O schiță grafică a împletirii acțiunii din *Emilia Galotti* ilustrează în plus rezultatele obținute. Se constată o țesătură fără știrbiri a firelor ce se contopesc într-o acțiune scenică unitară. De la conceptualul ordonării se ajunge mai departe la date referitoare la forma artistică a succesiunii. Corelația tehnică intimă se dezvăluie mai complet la Spiess decît la predecesorii săi. Totuși, am mai putut adăuga unele indicații care permit să se recunoască mai bine liniile ri-

---

[79] *Das bürgerliche Drama* în *Vom Geistesleben*, ed. 2, p. 186, 203.

[80] Halle, 1912.

[81] *Die dramatische Handlung in Lessings Emilia Galotti*, Halle, 1911.

guroase și simple ale structurii *Emiliei Galotti.* Repet aici ceea ce-i mai important.

Cele cinci acte se disting clar și precis unele de altele : primul aparține prințului ; al doilea familiei Galotti ; al treilea aduce ambele grupuri laolaltă ; al patrulea este dominat de Orsina, iar ultimul de Odoardo și Emilia. Se bazează pe simplificare, pe nobila simplicitate ; evocă sentimente estetice stîrnite de evoluția simplă a liniei. Un act concentrează de cele mai multe ori interesul spectatorului asupra unei figuri, cel mult asupra unui grup. Lessing distribuie prin aceasta accente puternice și obține un ritm ce se simte deslușit. Invers, în al treilea act, el poate face simțită starea de confuzie și nesiguranță ce domină aici, neacordînd prioritate niciunei personalități în parte. În ambele acte finale, invers, se manifestă claritatea tragică tot mai accentuată : cei doi protagoniști principali ai acestor acte se înalță peste mediul lor și atrag întreaga atenție asupra lor. Piesa începe cu un act care, în opt scene, evoluează trăsătură cu trăsătură de la plictiselile cotidianului spre tensiune și posibilități tragice. Prima, a treia, a cincea și a șaptea scenă aduc scurte monoloage ale Prințului. În a doua și în a patra se găsește Conti, în a șasea Marinelli, în a opta Rota în fața Prințului. Cuvîntul final, epigramatic, îl pronunță Rota după plecarea Prințului.

Nu numai pentru că domină proporționalitatea și raportarea numerică — se poate vorbi de efectul artistic. Succesiunea scenelor din primul act are ceva din simplitatea unui aranjament de colonade antice. E ca și cum s-ar intra printre rîndurile de coloane într-un templu. Winckelmann ar vorbi de stilul înalt, nu de stilul frumos. Stilul înalt se referă la grandoare, la sublim. Mai eficace decît stilul frumos, stilul sublim se retrage din jocul ușor antrenant al formei rococo, dar și din fața impetuozității bruște a barocului.

Articolul cu privire la drama burgheză ar urmări să descopere și la alte creații literare, esențialul plăsmuirii

artistice și, totodată, să depășească limitele înguste ale unui plan exclusiv conceptual.

E de multă vreme cunoscut că lucrarea *Zwillinge (Gemenii)* a lui Fr. M. Klinger depășește în ce privește structura închegată, drama obișnuită din timpul mișcării *Sturm und Drang*. Au existat însă puține preocupări în ce privește această structură. Primele trei acte încep cu scene lungi, în care numai Guelfo și replica sa Grimaldi se află pe scenă. Aceasta corespunde poziției predominante ce ocupă în piesă omul de forță Guelfo. Guelfo imprimă începuturilor de act, un ton prea puternic. Acest ton răsună multă vreme. Se succed mereu scene în care Guelfo apare contra alor săi, în primul și al treilea act contra mamei, în al doilea contra fetei pe care o iubește cu pasiune, care însă devenise logodnica fratelui său Ferdinando, iar nu logodnica sa. De trei ori alternează adevărata viață, cu lumea aspră a lui Guelfo, care se încăpățînează în sentimentul unui frustrat. În scena cu Camilla, intențiile lui Guelfo se manifestă mai evident ca fiind o nebunie distrugătoare. De trei ori are Guelfo cuvîntul final. În al patrulea act, ritmul se schimbă. Acum pe primul plan apare îngrijorarea părinților și a Camillei în legătură cu Ferdinando. Lor le aparține începutul actului. Apar tot mai multe semne ale asasinatului pe care îl comisese Guelfo plin de ură contra fratelui său. În sfîrșit apare Guelfo, pe jumătate înnebunit de conștiința faptei sale de Cain, și prin ambiguitatea cuvintelor sale sălbatice mai lasă nădejde mamei și Camillei. Numai după aceea mărturisește fapta mai întîi singur, curînd însă față de Grimaldi. Din nou îi rămîne lui ultimul cuvînt. Al cincilea act aparține părintelui care pedepsește. Guelfo nu poate decît să se blesteme pe sine și pe ai săi. Tatăl îl ucide. O potențare clară, un sfîrșit impresionant. O descărcare ce trosnește de forță și totuși o nuanțare a întregii imagini ordonate artistic.

Fără nici o îndoială, piesa lui Ibsen *Rosmersholm*, contează ca o capodoperă a arhitecturii dramatice. S-a efectuat o formă analitică. Ea confirmă o construcție severă.

Dar Ibsen face chiar mai mult. În toate cele patru acte, Rosmer și Rebekka se mențin pe primul loc. Ceilalți sînt doar exclusiv mijloace artistice menite a îmbogăți o acțiune scenică, iar nu premisele necesare ale unui tragism în desfășurare. În primul act mai apar încă Kroll și Brendel, în al doilea Kroll și Mortensgaard, în al treilea numai Kroll, în al patrulea numai Brendel. Sens artistic nu are aici numai faptul ordonării simetrice, ci oamenii ce vin din afară și îi pun pe cei doi izolați de la Rosmersholm în legătură cu lumea, creează împlinire artistică. Se infiltrează motive noi și îmbogățesc melodia dramei. Prin Kroll, pătrund în liniștea retrasă tonuri ascuțite și seci. Nu-l preocupă adevărul, ci, numai pentru a-și servi scopurile politice, distruge o amăgire binefăcătoare. Realizarea lui Kroll se construiește în trei trepte, din primul pînă în al treilea act. Primul act aduce în convorbirea lui Rosmer și Rebekka cu Kroll, învrăjbirea dintre cei doi vechi prieteni. În al doilea act, dialogul lui Rosmer trebuie să-l împace pe Rosmer cu Kroll, dar nu face decît să crească contradicția. În al treilea act, convorbirea lui Kroll cu Rebekka sporește tensiunea tragică la culme. Intervine și Rosmer. Urmarea este o claritate tragică, deplină. Rosmer părăsește acum împreună cu Kroll scena și arată în acest fel că, față de începutul piesei, se produsese o inversare completă. Acolo stăteau Rosmer și Rebekka mînă în mînă contra lui Kroll. Acum se îndreaptă Rosmer și Kroll contra Rebekkăi. Ultimul act nu mai are nevoie de Kroll. Trage numai concluziile, îi apropie din nou pe Rosmer și Rebekka, dar nu pentru viață, ci pentru moartea în doi.

Tonuri ce se separă strident între ele, se apropie armonios pentru scurtă vreme, tind însă din nou să se separe și se înece în melancolia finalului.

Dar Ibsen mai are și alte mijloace pentru a varia jocul tonurilor. El accentuează opoziția dintre Kroll și Rosmer prin opoziția dintre Brendel și Mortensgaard. Brendel este visătorul absolut care se pregătise îndelungat pentru postul său de apostol, iar în clipa decisivă

a pierdut credința în acest oficiu. Mortensgaard luptă și mai fără scrupul decît Kroll pentru scopurile sale. Mai mult decît figuri episodice, ei determină continuarea acțiunii. Ei îmbogățesc însă și desfășurarea atmosferei. Contrastele cromatice ce tind spre monotonie ale celor trei figuri principale, sînt atenuate prin tonurile colorate ale lui Brendel și Mortensgaard. Ibsen manipulează economicos și pertinent aceste culori intermediare. El procedează la fel cu corul piesei, cu doamna Helseth.

Otto Spiess a analizat între timp *Acțiunea dramatică în Clavigo, Egmont și Iphigenie* ale lui Goethe [82]. Metoda sa este aprofundată aici, fără a se apropia însă în mod esențial de modul meu de a trata.

[82] *Die dramatische Handlung in Goethes Clavigo, Egmont und Iphigenie*, Halle, 1918.

Scanned with OKEN Scanner

Din volumul

DAS WORTKUNSTWERK

(OPERA DE ARTĂ A CUVÎNTULUI)

Scanned with OKEN Scanner

CERCETAREA ANALITICĂ ŞI SINTETICĂ A LITERATURII

1910

A

Cercearea şi expunerea în domeniul istoriei literare germane ameninţă să decadă, în momentul de faţă, în unilateral. Cine lasă să-i alunece privirea dincolo de limitele disciplinei noastre şi încearcă să pătrundă în preocupările ştiinţelor sociale înrudite, nu se poate sustrage acestei constatări. Eu însumi avusesem adesea ocazie, în seminarul meu de la Berna, să mi se atragă atenţia asupra acestei unilateralităţi de către studenţii mai maturi, ale căror studii de specialitate erau consacrate altor domenii, mai mult sau mai puţin limitrofe. Învăţ cu plăcere de la audienţii mei şi ştiu să preţuiesc imboldul dat de inteligenţe tinere, multilateral preocupate, căutînd noul, profesorului academic legat de disciplina sa şi de metodele ei. De aceea, obiecţiunea că cercetările recente din istoria literaturii germane se rezumă aproape exclusiv la analiză şi abia dacă se servesc de sinteză sau, cînd o fac, de cele mai multe ori nu depăşesc ca sinteză înşiruirea succesivă a cazurilor individuale, mi s-a părut destul de importantă pentru a o examina în privinţa îndreptăţirii ei şi pentru a cerceta cauza stării existente.

Analiză, sinteză ! Termenii filozofici îşi expun adesea beneficiarii unui joc tachinator. Un astfel de termen trece uşor în contrariul său. Aici e nevoie de prudenţă. Trebuie să se dea o definiţie mai precisă conceptelor, dacă se vrea evitarea din capul locului a erorilor şi înţelegerilor greşite. Aceasta nu este chiar atît de indispensabil în cazul altor termeni de specialitate, ca la cuplul nostru de cuvinte antonime.

Scanned with OKEN Scanner

Prin analiză se înțelege în terminologie filozofică descompunerea unui concept în caracteristicile lui, a unui obiect în însușirile lui. Sinteza ar fi apoi îmbinarea unei multitudini într-o unitate, în care diversitatea părților se reunește într-un întreg independent.

Filozoful înțelege însă prin analiză de asemenea și explicarea particularului prin general.

Analiza și sinteza par să aibă astfel același scop. Atît pe calea de la diversitatea părților spre întreg, cît și pe aceea de la particular spre general, mă mișc de la individual spre un concept mai cuprinzător, mai vast. Logicianul știe prea bine că aici e vorba de două operațiuni de gîndire total diferite ; laicului poate să-i apară ca o sofisticărie fără rost preocuparea de a stabili o contradicție, el însuși fiind conștient de un singur act de gîndire. Pentru a obține o deplină lămurire în argumentările mele, analiza ar însemna cercetarea particularului, fie că e vorba de artist sau de opera de artă, iar sinteza îmbinarea diferitelor creații sau a creatorilor lor într-un întreg.

Chiar și aceste cuvinte sumare ne informează că nu e nicidecum necesar ca biografia unui artist să fie o lucrare de sinteză. Atîta vreme cît ea repovestește doar o viață și înșiră, interpretînd și explicînd, una după alta, diferitele opere de artă, ea rămîne pe teren analitic. Despre sinteză se poate vorbi numai atunci cînd e expusă evoluția artistului în ansamblul ei, îmbinînd creația sa întreagă într-o serie, artistul cu operele sale fiind încadrat într-un context istoric. Bineînțeles, este gîndită sintetic orice încercare de a delimita și unifica una sau alta dintre fazele de dezvoltare a artistului, precum și orice străduință de a lega într-o unitate diferitele sale lucrări, în sfîrșit, de a lăsa să apară astfel de faze diferite de dezvoltare sau diferite grupe de opere, ca părți ale unei deveniri istorice.

Este incontestabil că în acest sens se lucrează prea puțin în sens sintetic în domeniul istoriei literare germane mai noi. Faptul acesta a determinat însă, înainte cu un

deceniu şi jumătate, pe J. Minor să-şi ridice glasul împotriva specializării şi detalierii disciplinei noastre. S-a referit la realizările de sinteză ale generaţiilor mai vechi, la „munca din plin şi ansamblu“ cum se găseşte în *Compendiul* lui Goedeke. „Specializării trebuie să-i premeargă diviziunea muncii, indicarea izvoarelor şi furnizarea materialului, adică lucrarea de ansamblu. Atît timp cît există în istoria literaturii un specialism, el s-a dovedit a fi cu totul nerodnic şi nicăieri creator : el nu promovează, ci şchioapătă... în urma lucrărilor capetelor universale ; e inspirat de alţii, fără respiraţia cărora n-ar avea viaţă“. [1]

Punctul de plecare şi ţelul lui Minor cu acest strigăt de alarmă, nu era chestiunea modului de cercetare analitică sau de sinteză. Dar dorinţa sa ca, în locul specializării, să se impună activitatea din plin şi ansamblu, se suprapune practic cu cerinţa de a acorda din nou loc şi sintezei, alături de analiză.

Inevitabil R. M. Meyer trebuia să ajungă mult mai aproape de problema sintezei, cînd şi-a propus să construiască sinteza cea mai mare şi mai dificilă ce trebuie înfăptuită acum de disciplina noastră : o expunere a istoriei literaturii germane din secolul al XIX-lea. Studiul său despre *Principiile periodizării ştiinţifice. Cu considerare specială a istoriei literaturii*“ [2], căuta, după publicarea primei ediţii a lucrării *Literatura germană a secolului al XIX-lea*“, să apere structura, compoziţia acestei lucrări. Meyer nu şi-a pus ca scop să definească şi să distingă conceptele de sinteză şi analiză, să cerceteze însemnătatea lor pentru disciplina noastră. Cît de importantă i-a apărut însă chestiunea sintezei, o dovedeşte observaţia sa [3] : „Specific istorică este orientarea care indică feno-

---

[1] *Euphorion*, 1894, 1, p. 19.

[2] *Prinzipien der wiessenschaftlichen Periodenbildung. Mit besonderer Rücksicht auf die Literaturgeschichte* în *Euphorion*, 1901, 8, pp. 19 urm.

[3] Articolul citat, p. 11.

menului singuratic locul lui în cadrul devenirii generale, sau, şi mai precis, în cadrul unei evoluţii mai mari". Potrivit definiţiilor conceptuale oferite mai sus, aceasta este una din misiunile sintezei. „Specific istoric" este deci, după părerea lui Meyer, în cadrul domeniului de lucru al istoriei literare, activitatea sintetică, iar nu analitică.

De altfel, Meyer nu discută, în orice caz, problema sintezei, ci numai o singură problemă a sintezei ; preocupat să răspundă la întrebarea în legătură cu structura unei lucrări ştiinţifice, el recunoaşte în periodizare mijlocul caracteristic pentru realizarea schemei expunerii istorice. Istoria, literatura, arta, istoria culturii ar urma să-l folosească. Cu alte cuvinte : el consideră o mare sinteză deja ca ceva dat şi ar dori să cerceteze cum pot fi delimitate, în desfăşurarea ei, perioade unitare, modul cum se pune în valoare esenţa unei perioade alături de πάντα ῥεῖ al devenirii. El se mişcă deci, dacă considerăm mai precis, de la marele întreg la întregii mai mici, ce se găsesc între acela şi individualităţi. Totuşi, şi pe această cale, care aparent duce în mod analitic de la întreg la părţi, iar nu sintetic de la părţi la întreg, se dă peste problema esenţială a sintezei istorice, peste raportul dintre individ şi masă, peste însemnătatea ce-i revine, la o încercare de sinteză istorică, pe de o parte individului, iar pe de altă parte unui concept mai înalt, care ajută să se reunească cazurile individuale în întregi mai mari. Răspunsul său la această chestiune este următorul (p. 36) :

„Eu concep naţiunea însăşi ca creator al literaturii sale, neînţelegînd prin naţiune altceva decît suma tuturor acelor forţe, tradiţii, stimulente, obstacole cu care trebuie să conteze fiecare dintre membrii săi activi în domeniul literar. Această naţiune ideală, garantată printr-o continuitate istorică măreaţă, dar absolut concretă prin manifestările sale, trăieşte continuu fluxul permanent al schimbărilor din sînul ei ; şi cu aceasta se modifică de asemenea necontenit şi manifestările forţei sale. Ea se manifestă în toate nenumăratele procese artistice sau politice, sociale, ştinţifice pe care trebuie să le înre-

Scanned with OKEN Scanner

gistrăm. Purtătorii tuturor acestor mișcări individuale sînt individualitățile. Nu putem contesta că pentru noi ele sînt unități în ultimă instanță în orice caz închegate, situate una lîngă alta, și neputînd fi aduse la un numitor comun : *individuum est ineffabile.* Dar pe cît putem, le dăm totuși o unitate mai înaltă, considerîndu-i pe toți ca emanații ale spiritului național. Ce-i drept, Goethe și Wolfgang Menzel se pot însuma la fel de puțin ca și mărul cu para ; dar nu se pot însuma nici ploaia cu zăpada, pe care noi le grupăm ca precipitații atmosferice, într-o categorie. Astfel căutăm noi să înțelegem deci mărimile misteroase, pe care le denumim „personalități", ca pe copiii poporului lor și ai timpului lor : condiționate (deși nicidecum create cum cred partizanii zeloși ai lui Taine și cum ne reproșează adversarii lor la fel de ultra) de clima lor și de „mediu", desigur și de stadiul gîndirii epocii ; dar ce-i drept, din această cauză, totuși ceva de receptat doar empiric, fapte istorice inexplicabile".

Din cuvintele lui Meyer eu reținmai întîi ideea că individualitățile sînt unități închegate, așezate una lîngă alta, de neredus la același numitor comun ; că ele nu se pot însuma. Înțeleasă corect, observația nu poate fi contestată. Dacă ne străduim să descoperim culorile cele mai specifice ale unei individualități, dacă am voi să sesizăm tonurile ce dau o amprentă caracteristică melodiei esenței și artei lor, dacă aprofundăm cu toate mijloacele esența ei, rezultă desigur un spor incontestabil al cunoașterii noastre ; totuși, nu obținem bazele pentru o îmbinare a individualităților, pierdem posibilitatea de a le combina într-un întreg mai mare. Ca niște bile elastic-dure, respingîndu-se reciproc la orice atingere, individualitățile se așează una lîngă alta, nerezultînd nici o suprafață de atingere ; și este imposibil să se făurească din ele și pe baza lor o construcție solidă. Cine se străduiește să intuiască numai individualitatea, s-o sesizeze în însușirile ei caracteristice, acela va furniza, de îndată ce ar voi să treacă la expunerea istorică a unui întreg mai

mare al literaturii, doar un agregat, punînd individualitate lîngă individualitate, fără a putea însă să construiască un întreg, avînd caracterul unei dezvoltări istorice. Nici o individualitate nu se lasă dedusă dintr-o altă individualitate sau dintr-o serie de alte individualități ; premisa ei istorică este însă o unitate mai înaltă, care la rîndul ei nu poate fi concepută ca un agregat de individualități.

Unitatea superioară în care indivizii își pot găsi premisele lor, Meyer o întrezărește — și aceasta este cea de a doua idee importantă din pasajul citat — în spiritul național. Indivizii îi apar lui ca fii ai poporului lor și ai epocii lor, condiționați de clima și mediul lor, determinați de starea gîndirii epocii. Firește și aici este exclusă o deducere necondiționată a individualului dintr-o unitate superioară. Rămîne un rest inexplicabil. Totuși, corelația cu spiritul național ar putea ușura oricum legătura și îmbinarea indivizilor. În această premisă a lor se reunesc într-un întreg. Este dată posibilitatea unei sinteze.

În mare și în ansamblu, cea de-a doua idee a lui Meyer reamintește surprinzător concepțiile lui Karl Lamprecht. Concordă aproape textual cu afirmațiile lui Meyer, ceea ce are de spus Lamprecht cu privire la problema relațiilor individului izolat cu epoca culturală în care trăiește : fiecare este dependent de cultura în care trăiește și în acest sens e un copil al epocii sale. „Aceasta este valabil și pentru cei mai mari ; și chiar aceștia au recunoscut-o întotdeauna, în timp ce contestarea frazei a plecat de la memorarea idealist înfrumusețată și amăgitoare a trecutului, de la potențarea ei supremă și — pentru timpurile mai noi — cea mai surprinzătoare, de la cultul eroilor, de departe cei mai periculoși dintre dușmanii adevăratei științe istorice“. Meyer poate semna fără ezitare aceste fraze ale lui Lamprecht ; le poate aplica cu Lamprecht și la geniu, și să se declare de acord că geniul este inclus în epoca culturală și ajunge la deplină manifestare numai cînd acționează în sensul tendinței de dezvoltare a acestei epoci.

Scanned with OKEN Scanner

Lamprecht apare ca un ajutor binevenit și cînd este vorba de a aproba reluarea unei istorii literare de sinteză. Și el insistă — asemeni lui Minor — contra cercetării nesistematice individualiste din ultimele decenii, și el ar dori să creeze o sinteză nouă în locul acestor elaborări fărîmițate. Totuși, ne uimește cerința că această sinteză trebuie să raporteze acțiunile psihologice cele mai intime ale vieții spirituale la legile generale, fie ale unei mecanici psihologice, fie ale unei teorii evoluționiste psihologice sau la cele ale biologiei. Aici apare un mijloc al sintezei care n-a găsit pînă acum nici un loc în discuțiile mele.

Se știe cum și-a realizat practic Lamprecht sinteza. Obiectivul interesului său îl constituie nu psihologia individuală, ci psihologia socială ; și Meyer stă pe punctul de vedere că o sinteză în stil mare împinge individul pe planul al doilea. Dar Lamprecht face un pas mai departe în lucrarea sa *Deutsche Geschichte (Istoria germană)*. El crede a fi descoperit un anumit ritm în dezvoltarea sufletului social al Germaniei. Acest ritm se descompune în faze izolate ale simbolicului, ornamentalului, convenționalului, individualismului, subiectivismului, atrăgătorului. Urmîndu-se cronologic, fazele acestea prezintă o succesiune legică. Lamprecht este convins că s-ar putea dovedi aceeași succesiune și în istoria extragermană.

Pe baza acestei concepții a lui Lamprecht, indivizii nu sînt decît reprezentanții și rezultatele unei dezvoltări legic necesare, ale unui mers al evoluției ce depășește pe indivizi, al cărei drum îl prescrie o lege. Aici se oferă mult mai mult decît este necesar pentru chestiunea supraper-sonalului, care face posibilă o sinteză, în opoziție cu cercetarea pur individualistă. Diferența existenței între Meyer și Lamprecht este evidentă. „Spiritul național“ al lui Meyer poate păși pe aceași treaptă încă cu factorii social-politici ai lui Lamprecht, ca premisă și liant al indivizilor. Totuși, Meyer este departe de a afirma existența unui ritm legic în mersul spiritului național.

Scanned with OKEN Scanner

B

Lamprecht a avut cu tezele lui puțin noroc pe lîngă istoricii literaturii, în măsura în care ei s-au ocupat în general de ele. A. E. Schönbach s-a ridicat, în a șaptea ediție a cărții sale foarte cunoscute *Despre citit și cultură* [4], hotărît contra fazelor lui Lamprecht și a aplicării lor la dezvoltarea artelor în Germania. Pentru perioadele mai vechi nu ne sînt cunoscute suficiente fapte pentru a schița astfel de caracterizări. Întreaga caracterizare este apreciată prea mult din punctul de vedere al prezentului. Cercetările noastre n-ar fi pătruns încă suficient de profund pentru a recunoaște individualul omului medieval. Schönbach a adăugat: „Nu se poate înțelege și explica istoria într-un mod atît de mecanic..., de aceea a eșuat total încercarea lui Wilhelm Scherer de a statua istoria spirituală germană în perioade de cîte 600 și 300 de ani; și de asemenea și ipoteza generațiilor, înrudită de aproape cu aceasta, a lui Ottokar Lorenz".

W. Scherer de partea lui Lamprecht! Apropierea dă de gîndit. Și pe deasupra, Schönbach nu este primul care descoperă corelația. Deja în 1898, G. Roethe stabilise, într-o recenzie amplă a *Micilor Scrieri* ale lui Scherer [5], aceeași paralelă: „Tînărul Scherer nu rareori mi-a reamintit tendințele lui Lamprecht... Ceea ce indică Scherer [6]... cu privire la formarea forțelor spirituale de ansamblu în popor și cu privire la marile armonii din istorie, accentuarea analogiilor istorice, care și-au găsit expresia în Perioadele sale mult contestate [7], toate acestea sînt diferite și totuși înrudite". Roethe afirmă chiar că Scherer ar fi apreciat foarte mult străduințele metodologice ale lui Lamprecht.

---

[4] *Über Lesen und Bildung*, Graz, 1905, pp. 365 urm.
[5] *Kleine Schriften*, în *Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 24, pp. 237 urm.
[6] Scherer, *Op. cit.*, I, pp. 169 urm.
[7] Scherer, *Op. cit.*, II, 14 (mai întîi în 1873).

Roethe nu se opreşte însă la concordanţa dintre Scherer şi Lamprecht, în măsura în care ambii caută o devenire legică a istoriei. El notează şi dovezi pentru înclinaţia lui Scherer de a ţine seama mult mai mult de factorii generali decît de indivizi. În 1872, Scherer era de părerea că Herman Grimm, asemeni lui Carlyle şi Emerson, estimează prea mult însemnătatea personalităţii geniale. În prima prelucrare a cărţii sale *Jakob Grimm*, nu scapă ocazia să adauge, în momentul cînd îşi aminteşte de întemeietorii ştiinţei noastre, că geniul naţiunii acţionează prin ei ; contra lui A. W. Schlegel opune, în acelaşi loc, ansamblul creaţiei mistice a epopeei germanice. În a doua prelucrare a biografiei, în anul 1885, au dispărut toate aceste trăsături şi e fixată ca obiectiv al cercetării, pătrunderea pînă la indivizii din spatele avanscenei [8].

Roethe se simte provocat la controversă, cînd vede, în *Geschichte der deutschen Literatur (Istoria literaturii germane)*, încercarea de a pune evoluţia lui Goethe în paralelă simplă cu dezvoltarea spirituală a epocii, sau cînd Scherer denumeşte de mai multe ori conştiinţa individuală, oglindire a opiniei publice. El simte peste tot aici un hiat în concepţia teoretică a lui Scherer despre individ. „Este cu totul caracteristic — continuă Roethe [9] — că n-ar dori să admită că Julian Schmidt are dreptate cînd susţine că în *Dichtung und wahrheit* eroul iese mai prost decît mediul... Numai treptat a trecut de la premisele individului la individul însuşi... Însăşi Carolina a trebuit să admită să fie sărbătorită de admiratorul ei cel mai fidel, ca un tip deosebit de pur". Totuşi, de la începutul anilor '70 în spiritul lui Scherer cîştigă tot mai mult înclinarea spre individualizare. „Tînărul Goethe a fost un dascăl excelent ; Scherer se scufundă cu voluptate în fluxul viu al amănuntelor biografice şi al întîmplărilor ocazionale". În istoria literaturii domină

[8] *Kleine Schriften*, I, p. 189, *Preussische Jahrbücher*, 15, 633 ; 16, 21 *Jakob Grimm*, p. 146.
[9] *Op. cit.*, pag. 241.

atît de mult individul proeminent cel puțin ca spațiu, încît cititorul superficial crede că sînt dezavantajate mai degrabă scena spirituală și corelațiile istorice.

Tendința lui Scherer de a lăsa să treacă pe planul al doilea individualitățile, ca și înrudirea lui cu Lamprecht, constatată de Schönbach și Roethe, se înțeleg ușor cînd se cercetează izvoarele concepțiilor sale metodice.

Scherer venea de la școala istorică. În opoziție cu iluminismul secolului al XVIII-lea, în opoziție de asemenea cu construcțiile lui Schelling și Hegel, școala istorică dezavua orice încercare de a construi istoria, deducînd-o din principii filozofice. Pentru ea, istoria era un imperiu al faptelor nemărginite. Totuși, nu s-a oprit la recunoașterea individualului. Ea a transpus punctul de greutate al creației din gîndirea conștientă a indivizilor, în viața și acțiunea inconștientă a unui spirit al poporului. Herder și romantismul au influențat și aici ; la stimularea lui Herder s-a adăugat, în epoca romantică, o apreciere accentuată a conceptului de naționalitate. Astfel, școala istorică a văzut principala sarcină a științei istorice în cercetarea și expunerea dezvoltării naționale. Ce-i drept, această evoluție trebuia recunoscută în ansamblul deplin al individualității sale, al unei individualități care era superioară tuturor conceptelor generale [10].

Din teoriile școlii istorice și-a putut nutri Scherer înclinația, remarcată în mod deosebit de Roethe, în scrierile sale de tinerețe. În ciuda respingerii tuturor construcțiilor raționale filozofice, școala istorică l-a determinat să caute speculativ în națiune, mobilul din care își trage forța acțiunea individului. A voit să fundamenteze geniul națiunii ca urmaș și adept al școlii istorice. Și R. M. Meyer merge mînă în mînă cu Scherer cînd ridică națiunea la rangul de creatoare a literaturii sale.

[10] Cf. aici și în următoarele, R. Eucken, *Kultur der Gegenwart (Cultura prezentului)* I, 6, pp. 257 urm.

Ambii însă, atît Scherer cît și Meyer, n-au frecventat numai școala istorică. Ei se găsesc într-un contact remarcabil cu o metodică istorică care, la rîndul ei, era într-o contradicție esențială cu teoriile școlii istorice. Mă gîndesc la Comte și la concepția istorică sociologică a acestuia.

Pozitivismul lui Comte împărtășește cu școala istorică repulsia împotriva metafizicii ; el este chiar un dușman mai consecvent al metafizicii decît școala istorică. Nutrește totodată intenția de a împinge individul pe planul al doilea, cît mai departe. Și trece mai departe la instituirea unei ritmici a întîmplării istorice, care îi este absolut străină școlii istorice.

Pentru Comte, cunoașterea înseamnă doar descoperirea relațiilor, stabilirea regularităților fenomenelor date. Sarcina științei ar fi, de aceea, de a desprinde din aparentul haos al fenomenelor, înlănțuirile stabile ale succesiunii și alăturării. Conținutul istoriei este singurul care se deduce din coexistența empirică a elementelor ; nu poate fi — după Comte — deloc vorba de o corelație intimă în istorie. Concepte ca spiritul națiunii, concepute ca premise ale devenirii istorice, ar trece pentru Comte în domeniul metafizicului și, de aceea, ar fi inutilizabile pentru promovarea cunoașterii, pentru modelarea științei. Totuși, interesul său e consacrat generalului ; indivizii sînt pentru el un lucru secundar. Căci îl înlănțuiesc numai relațiile ce domină între fenomene, iar nu acestea ca atare. Ca istoric, el caută de aceea, relațiile particularului cu întregul, cu mediul, cu mediul particularului. Marile personalități se manifestă, la fel cu cele mici, ca produse ale mediului lor ; acest mediu nu este integrat însă în conceptul unui spirit popular sau al timpului, ci e considerat numai ca purtător al condițiilor de viață, în primul rînd al celor exterioare, al așa-ziselor *conditions d'existence.*

Suma relațiilor care leagă indivizii între ei și cu întregul, Comte spera s-o poată îmbina într-un sistem de o soliditate atît de mare, încît îi atribuia istoricului o

forță profetică. Lozinca lui era : Voir pour prévoir, a vedea pentru a prevedea.

La fel cu Comte, nici sociologia nu poate admite o corelație interioară a vieții spirituale. Ea cunoaște numai înlănțuirea empirică a elementelor în timp și spațiu. Dar trăsătura ei esențială este că ea nu concepe indivizi, cum făcuse iluminismul, ca atomi separați, care realizează ulterior o legătură, ci îi vede de la început legați într-o țesătură de relații reciproce. Deoarece ea mai împingea pe primul plan și influența condițiilor naturale și de aceea limita principial capacitatea sa specifică și acțiunea liberă, în mîinile ei, i-a mers individului încă și mai rău decît la Comte. Ca părți ale unei structuri sociale, strîns legate, indivizii trebuiau să coacționeze în mișcarea de masă. Dispărea psihologia lor individuală față de psihologia socială, de îndată ce trebuia furnizată o explicație istorică. Asemeni lui Comte, și sociologia urmărea cu predilecție condițiile naturale ale vieții spirituale ; s-a asociat la aceasta o apreciere mai înaltă a bunurilor materiale. Și astfel s-a ajuns, la Marx și Engels, la o filozofie „materialistă“ a istoriei, sau mai degrabă la una „economică“. Situația economică a fost înălțată la rangul de premisă a oricărei culturi.

Datorită lui Comte și sociologilor, istoria a fost legată tot mai strîns de problemele științelor naturale. În același timp, și științele naturii au urmărit tot mai energic ideile devenirii istorice. Ele au creat o istorie atotcuprinzătoare, în raport cu care istoria umană se comporta numai ca o parte față de întreg. A pătruns tot mai mult pe primul plan o concepție evoluționistă despre lume, riguros realistă. Și în istoria omenirii s-a răspîndit un relativism nelimitat. Procesul vital empiric a fost urmărit pînă la începuturile sale disparente ; în ele s-a găsit esențialul și eficiența, care și-au aplicat durabil amprenta fenomenelor. În cadrul desfășurării acestui proces al vieții, i s-a atribuit un rol principal luptei pentru existență. La fel ca în natură, și în istorie s-a descoperit

o devenire lentă, crescînd din acumularea unor mărimi mici și foarte mici.

Scherer nu s-a pronunțat, firește, pentru toate exigențele lui Comte și ale sociologilor. Totuși, în studiile sale, în special în *Poetica* sa a dominat indubitabil, pînă la urmă, tendința de a înțelege spiritualul prin analogie cu viața din natură. El s-a străduit la fel de zelos ca și prietenul său Richard Heinzel, să exploateze știința evoluționistă a naturii pentru istoria literaturii. De aceea a urmărit procesul de creație empiric pînă în primele sale începuturi disparente. În devenirea poeziei voia să recunoască o necesitate natural-legică [11]. În această intenție a lui Scherer, stimulentul sociologic cel mai modern se întîlnea cu concepțiile lui Herder și Goethe. Conceptul de organic este la fel de important pentru estetica lui Herder și Goethe, ca și pentru sociologia lui Herbert Spencer. Știința naturii metafizice a lui Goethe, a mers de la început mînă în mînă cu estetica lui Goethe. La rîndul său, Scherer avea mai multă încredere în estetica lui Goethe, decît în construcțiile raționale ale esteticienilor filozofici ulteriori ; conceptului lui Goethe de-

[11] Cît de departe a putut ajunge în continuarea consecventă a analogiei cu natura un reprezentant al teoriilor estetice ale lui Scherer și Heinzel, a arătat-o printr-un exemplu potrivit J. Minor în *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 1892, p. 14. — Să adăugăm o amintire personală : cuvîntarea lui Adolphe Exner de inaugurare a rectoratului său de la Viena, din 1891, *Cu privire la educația politică*, s-a ridicat împotriva „captării unilaterale a spiritelor în formele de gîndire ale științei naturii“ dominante. Cît de mult i s-a reproșat această afirmație, o dovedește prefața la a treia ediție a cuvîntării (Leipzig, 1892). De asemenea și venerabilul meu profesor, Heinzel, mărturisea odinioară în convorbiri particulare, că nu este de acord cu Exner și nu poate susține decît continuarea utilizării formelor de gîndire ale științei naturale pentru disciplina noastră. Vezi de asemenea S. Singer, *Richard Heinzels Kleine Schriften* (Extras din *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien*, anul 1909, p. 15) : „Chiar dacă Heinzel și Scherer s-au ținut departe de anumite extreme..., ei rămîn totuși copiii epocii lor, cînd... darwinismul cucerise lumea“. Heinzel „apreciază înrudirea metodelor lui Scherer cu procedeele cercetătorilor naturii și în problemele literare“.

spre forma „interioară", ce se situează la confinele dintre estetică și științele naturii, Scherer îi acorda cel mai intens interes, în special de cînd începuse să scrie *Poetica*. Toate aceste stimulente l-au apropiat mai tare de teoriile lui Comte și ale sociologilor. Cît de dispus era să utilizeze *conditions d'existence* exterioare în sensul sociologiei, pentru explicarea și fundamentarea activității artistice individuale, o dovedește încă odată *Poetica* sa, o arată în cadrul *Poeticii* sale în special o notiță izolată (p. 279) : „Poezia este un act. Deci o voință, orientată spre un scop. Valoarea acesteia ; concepte național-economice ce se pot aplica la aceasta (din teoria generală a producției) ; de exemplu a trata despre onorarii. Aici sînt în general foarte multe în comun cu producția literară, dar tocmai trebuie întrebat : cum este raportul ?"

Este de la sine înțeles că Scherer, în valorificarea mai intensă a unităților mai înalte, în aprecierea mai redusă a individului, a fost influențat foarte mult de Comte și de sociologie, mult peste concepțiile școlii istorice. Prin periodizarea literaturii germane, el a ajuns complet sub influența lui Comte și omagia sistemul relațiilor spre care năzuia Comte. Repulsia pozitivismului față de orice metafizică s-a oglindit, în cele din urmă, în mod absolut, în activitatea sa. Ce-i drept, el însuși n-a prea bănuit cîtă metafizică mai păstra totuși, datorită preluării esteticii lui Goethe și datorită relațiilor intense cu teoriile școlii istorice.

Înrudirea strînsă dintre teoriile istorice evoluționiste ale lui Scherer și Comte este cu atît mai remarcabilă cu cît Scherer — pe cît văd eu — a fost primul dintre istoricii germani care s-a orientat în direcția lui Comte. Cercetarea istorică germană se mulțumea să preia sugestii izolate ; în ansamblu, ea s-a comportat negativ. În sfîrșit, primul a fost Karl Lamprecht care a apărut cu o sistematizare a istoriei ce trăda o strînsă înrudire cu Comte. Nu este de mirare că Scherer și Lamprecht s-au apropiat. De fapt, Lamprecht nu face decît să continue cu propriile sale mijloace, ceea ce începuse Scherer.

Scanned with OKEN Scanner

Şi Lamprecht concepe istoria tot în felul istoriei naturale. De aceea, el este convins că istoria poate fi redusă la legi exacte. Şi anume, psihologia îi furnizează lui formele pentru stabilirea acestor feluri de legi. Legile înseşi domină dezvoltarea vieţii istorice în aşa fel, încît rezultă anumite trepte ale progresului, ce se repetă în mod necesar. În cadrul înlănţuirii severe şi conform legilor naturii ale întîmplărilor, viaţa individuală se subordonează fenomenelor tipice. Psihologia individuală este condiţionată de factorii social-psihici.

C

Analogia dintre cercetarea istorică şi cercetarea ştiinţifică a naturii, care joacă un rol important în opera lui Scherer, a fost ridicată prin Lamprecht la rangul de principiu al oricărei cercetări istorice. Totuşi, chiar această piatră unghiulară a întregii construcţii a sistemului, a căutat — în totală şi deschisă contradicţie cu Lamprecht — s-o rupă cu filozofia. Bine dotată din punctul de vedere al teoriei cunoaşterii, ea contesta înrudirea şi insista asupra separării cercetării istorice de cercetarea ştiinţelor naturii.

Punctul ei de plecare a devenit individualitatea tuturor fenomenelor istorice. Istoria ca întreg fu recunoscută ca ceva unic. În obiectivitatea sa pură, exclude orice explicare. Miezul vieţii istorice ar fi doar acţiunea umană cu scopurile sale. Dacă Lamprecht şi-a ales armele sale din psihologie, mai întîi din cea empirică, în ajutorul adversarilor săi au venit ideile lui Kant şi postkantiene.

Stimulentul său l-a primit această filozofie mai nouă a istoriei prin cuvîntarea de inaugurare a rectoratului de la Strasbourg a lui W. Windelband, din 1894, cu privire la istorie şi ştiinţele naturii [12]. Lucrarea lui H. Ric-

[12] *Präludien*, Ed. 3, Tübingen, 1907, pp. 355 urm.

kert *Limitele formării noţiunilor în ştiinţele naturii*[13] a expus pe larg problemele. În volumul II al *Omagiului* pentru Kuno Fischer, *Filozofia la începutul secolului XX*[14], Rickert a rezumat încă o dată, într-o delimitare mai strînsă, motivele ce pledează pentru concepţia sa şi contra concepţiei lui Lamprecht.

Este ciudat cum în contradicţia dintre Lamprecht şi Rickert istoricii şi filozofii par a-şi fi schimbat rolurile. Odinioară şcoala istorică era contra construcţiilor raţionale sistematizatoare ale filozofilor. Acum există din partea filozofilor intenţia de a considera mai precis şi mai circumspect particularităţile istoriei umane, decît o fac istoricii. Nu Rickert, ci Lamprecht caută o sistematizare riguroasă şi legi istorice în care individul devine simplu purtător al elementelor suprapersonale, unealtă a forţelor sociale. În procedeul sumar al lui Lamprecht, se rînnoiesc construcţiile filozofiei speculative. Filozofia istoriei a lui Rickert tinde în schimb spre faptic, ea încearcă o tratare critică a faptelor şi renunţă chiar şi la construcţiile şcolii istorice.

Nu mă îndoiesc că istoricul literar al zilelor noastre, pus în faţa dilemei Lamprecht-Rickert, va da dreptate filozofului, căci în acest caz el se simte mai înrudit cu filozoful decît cu istoricul. Ce-i drept, ar fi fals a invoca autoritatea lui Rickert pentru tot ce se practică astăzi metodic în lucrările de istorie literară. Desigur că, din motive serioase, s-a renunţat tocmai la particularităţile lui Scherer, care fac din el un vecin al lui Lamprecht. Dar renunţarea la sinteză şi urmărirea unilaterală a sarcinilor analitice, în primul rînd tratarea pur individualistă a istoriei literaturii, care de multe ori ia proporţii, merge prea departe în direcţia cealaltă. Rickert s-ar putea declara încă şi mai puţin de acord — dacă de

---

[13] *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, 1902.

[14] *Die Philosophie im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*, 1905, pp. 51 urm.

altfel îl înţeleg just — cu astfel de practici ştiinţifice, decît cu sistematica lui Lamprecht.

Schönbach, care respinge totuşi sistematica relaţiilor lui Scherer şi Lamprecht, menţine de asemenea unele idei care astăzi tind să se piardă pentru noi. Chiar şi în puţinele lui cuvinte, citate mai sus, există un avertisment căruia ar trebui să i se acorde o atenţie mai mare. El afirmă pe bună dreptate — şi aici se întîlneşte în esenţă cu mărturisirile lui J. Minor şi R. M. Meyer —, „că cineva, care se ocupă cu studiul naturii, atîta timp cît nu face decît să privească prin microscop şi să descrie ceea ce a văzut, poate să se considere cel mult un cunoscător al naturii ; el va deveni cercetător al naturii, numai dacă compară alte obiecte şi le raportează la ceea ce a văzut el însuşi, la ideile sale, prelucrîndu-le". Oricît ar fi de la sine înţelese aceste cuvinte, mulţi istorici literari par a-şi fi format părerea lor despre caracterul faptic al întîmplării istorice şi despre sarcina ştiinţei de a-l cerceta, într-un sens mult mai strîns şi par să acorde prea puţină atenţie relaţiilor, acestor obiecte specifice ale activităţii istorice-ştiinţifice. Schönbach merge totuşi şi mai departe.

Desigur el respinge succesiunea tipurilor lui Lamprecht, la fel ca şi perioadele lui Scherer. Totuşi, el însuşi nu ezită să facă încercarea de a regăsi traiectoria evoluţiei literaturii germane moderne în timpurile mai vechi. „Trebuie să fim gata — spune el [15] — să constatăm că multe se găsesc răspîndite într-o vastă corelaţie, în diferite îmbinări cauzale, într-un progres mult mai încet. Căci fenomenele istorice nu se repetă niciodată pur şi simplu ; apar însă analogii în serie... În sfîrşit, factori înrudiţi şi împrejurări asemănătoare trebuie să ducă la produse înrudite, căci tot ce e omenesc se desfăşoară... din acelaşi substrat elementar". Iar după o introducere atît de prudentă, Schönbach trasează o paralelă între dezvoltarea literaturii în Germania din secolele XIII-XV şi din prezent.

[15] *Op. cit.*, pp. 368 urm.

Că istoria n-ar trebui să se mărginească la analiza fenomenelor individuale, se susține și din altă parte, foarte importantă pentru noi. W. Dilthey, gînditor filozofic și interpret rafinat al realizărilor poetice, a enunțat de curînd [16] importanta teorie inerentă pentru tema discuțiilor mele : „Se înțelege greșit interesul cu care întîmpină omul gînditor lumea istorică, dacă formarea conceptelor ei este considerată ca ceva auxiliar, pentru a reproduce și înfățișa singularul așa cum este el : dincolo de orice reproducere și stilizare a realului și singularului, gîndirea vrea să ajungă la cunoașterea esențialului și necesarului : vrea să înțeleagă corelația structurală a vieții individuale și sociale".

Nimeni nu-i va reproșa lui Dilthey că sacrifică individul supra-individualului și că vrea să-l violenteze din cauza unei sistematizări oarecare. El însuși relevă în mod accentuat că întrezărește obiectul științelor spirituale în unitățile vieții individuale, mai întîi în persoanele izolate ; ce-i drept, el adaugă în mod categoric că aceste unități de viață individuale se raportează social unele la altele. Apoi respinge, de fapt, ideea că ar vrea să epuizeze unitățile individuale printr-un concept al conținutului lor ; varietatea ce le este inerentă poate fi numai trăită, înțeleasă, descrisă. Chiar și înțelegerea lor în desfășurarea istorică este singulară și inepuizabilă pentru gîndire. Totuși, istoria nu poate și nu trebuie să se oprească la singular și cu toate acestea o concentrare a singularului nu este arbitrară. Căci orice concentrare a unităților vitale individuale este expresia unității structurale trăite a vieții individuale și comunitare.

„Nu există — spune Dilthey — nici o povestire a unui fapt real, oricît de simplu ar fi el, care să nu încerce totodată să-l facă și înțeles, subordonîndu-l unor reprezentări sau noțiuni generale ale operațiunilor psihologice ; nici una care să nu lege, întregind, ceea ce se

[16] *Kultur der Gegenwart (Cultura prezentului)* partea I, 6, 3.

Scanned with OKEN Scanner

percepe izolat într-o corelație, pe baza reprezentărilor sau noțiunilor generale disponibile, așa cum o oferă propria trăire".

Individul se manifestă prin gesturi, cuvinte și acțiuni. Științele spirituale caută să retrăiască ulterior aceste manifestări ale individului dar și să le înțeleagă rațional. O pot face, deoarece în manifestări domină o corelație sufletească. Există lucruri tipice ce revin, diferite momente de viață se lasă îmbinate în faze ale vieții și în cele din urmă într-o unitate de viață. Există apoi indivizii în familii, în asociații constituite, în națiuni, epoci complexe și în cele din urmă în omenire. În aceste organizații singulare domină utilitatea. Astfel, o concepție tipică poate depăși și individul. Pe calea de la manifestarea singulară a individului la acest individ, de la individul singular la asociațiile sociale în care se află, cercetarea găsește pretutindeni tipicul care permite sesizarea conceptuală și duce dincolo de simpla retrăire.

Mai mult încă: nici o singură întîmplare din viața unui individ, dar de asemenea nici o singură operă de artă nu va putea fi înțeleasă de către contemplator fără un astfel de ajutor conceptual, bazat pe tipic. Reprezentanții unilaterali ai tratării individualiste a istoriei uită că ei, fie ca biografi, fie ca interpreți ai creației artistice lucrează cu un disponibil de reprezentări generale. Cine renunță la categoriile psihologice și vrea să înțeleagă poeții și creațiile lor numai din cunoașterea vieții, se va ridica totuși tot timpul peste faptic și va căuta să înțeleagă unicatul din ceea ce se repetă. Cine totuși își leagă singur mîinile, vrînd să ia în considerare numai punctul de vedere al unicatului și al retrăirii, acela se oprește și la realul exterior și nu poate prezenta decît date necorelate (nu înțeleg prin aceasta datele evenimentelor).

Dimpotrivă — așa cum delimitează precis Dilthey — trebuie să se păstreze activ specificul metodei științifice spirituale, trăirea și noțiunea în permanentă reciproci-

tate. Este necesar să se retrăiască corelaţiile individuale şi colective ale structurii ; e necesar de asemenea ca retrăirea directă prin formele generale ale gîndirii să devină cunoaştere ştiinţifică. Numai ambele împreună permit înţelegerea esenţei dezvoltării umane. „Nici un concept — spune Dilthey — nu trebuie să existe în această conştiinţă, care nu s-a format în deplinătatea retrăirii istorice, nu trebuie să existe nimic general în ea, care să nu fie expresia esenţei unei realităţi istorice. Naţiuni, epoci, faze ale dezvoltării istorice — în aceste formaţii nu domină arbitrarul nestingherit, ci, legaţi de necesitatea retrăirii, noi căutăm să relevăm în ele ceea ce e esenţial oamenilor şi popoarelor. Dilthey a reuşit să găsească un punct de vedere de pe care să satisfacă atît unicatul şi individualul cît şi marile corelaţii ce servesc îmbinărilor sintetice. Numai ca ceva retrăibil, istoria n-ar putea să depăşească niciodată individualul ; dar ea poate fi mai mult decît trăită, ea conţine ceva conceptual, care poate servi sintezei.

Să subliniem încă o dată că individualitatea numai retrăită, trebuie să rămînă izolată. Ea nu oferă nici un motiv pentru combinarea cu altceva. Totuşi şi individualul şi singularul pot fi puse în raport conceptual ; iar cu aceste concepte, cercetătorul e dus mai departe spre relaţii mai înalte. Mai exact, deja întregul individ, personalitatea izolată este în totalitatea ei o sumă a acestui fel de relaţii. S-a afirmat deja mai sus că a început sinteza chiar cu punerea lor în valoare.

Acest conceptual în devenirea istorică se bazează pe faptul unei ritmici a evenimentelor istorice, fie ele manifestare a singularului, fie a ansamblului. Spre deosebire de Lamprecht, Dilthey afirmă că în istorie trebuie să domine un ritm. Totuşi, în schimbările lor diferite, el observă reveniri, o stăruinţă în schimbare. Şi el nu are nevoie, pentru punerea în valoare a acestui concept, nici de construcţiile pe care Scherer le împărtăşeşte cu şcoala istorică, nici de presupunerea unui spirit al poporului care acţionează creator în indivizi. Posibilitatea

sintezei există fără a fi nevoie să se recurgă la o sistematizare a relațiilor, care violentează evenimentul istoric și nu lasă indivizilor nici o libertate de mișcare, și fără să se recurgă la concepte metafizice.

D

Dilthey indică drumul pentru cercetătorul ce urmărește sinteza. Indică drept premisă a oricărei sinteze, conceptul. Există în istorie ceva conceptual care depășește simpla retrăire. La dispoziția istoriei literaturii stau mai multe elemente conceptuale, importante pentru dezvoltarea istorică. Relev numai pe cele mai importante. Ideaticul, realizat de opera de artă, problemele de viață pe care le redă, în sfîrșit — și aici putem intra în viața artistică propriu-zisă — forma în care se întrupează. Forma este luată aici în sensul cel mai vast și mai profund, de la exteriorul tehnic pînă la punctul misterios prin care ideea artistică trece într-o formă necesară ei. Aceste elemente conceptuale ale operelor de artă se lasă îmbinate în serii istorice, chiar dacă individualitățile creatorilor lor se opun oricărei combinări. Există motive pentru care se poate trece de la particular la un întreg mai mare. Orice studiu de istorie literară care se ocupă de istoria ideilor, care urmărește soluționarea unei probleme de viață sau istoria formei, și prin aceasta, orice lucrare istorică în domeniul metric furnizează material pentru construcții de sinteză. Ele toate oferă mijloace prin care cercetătorul se poate ridica de la simpla retrăire a operei artistice izolate, la o sinteză. [17]

[17] În mod intenționat, nu voi menționa printre elementele conceptuale importante ale istoriei literare materialul (Stoff) și nici nu mă preocupă în text cercetările istoriei materialului; ele servesc cel mai puțin unei sinteze istorice. Cel puțin în istoria literaturii națiunilor cu nivel cultural, materialul este elementul cel mai întîmplător în opera de artă. Această afirmație nu mi-o sugerează teoriile estetice. Ci, cu totul de la sine

În timp ce în acest fel știința noastră furnizează, cel puțin pe o latură și poate nu deplin conștient, elemente de construcție pentru o sinteză, apare în general tot mai mult pe primul plan tendința de a respinge sinteza în favoarea expunerii retrăite a individualităților. Relațiile și corelațiile date istoric se înlătură printr-o analiză ce progresează continuu. Se taie legătura istorică a ideilor care încheagă o veche sinteză, de mult cunoscută. Și aci se crede că se servește individualitatea și ar vrea să se

---

înțeles, există o corelație mult mai strînsă între creația unui poet, pe de o parte, și lumea ideilor lui, a problemelor de viață pe care ar dori să le soluționeze și formele în care se manifestă arta sa, pe de altă parte, decît între creația sa și materialul pe care l-a ales. Firește, nu contest că în alegerea eroilor de drame, este caracteristic pentru tînărul Goethe — *Faust*; pentru tînărul Schiller — criminalii sublimi Karl Moor și Fiesko; pentru tînărul Hebbel — Holofern. Totuși în ideile sale, în problemele sale de viață, în particularitățile sale formale, poetul se găsește în corelație, fie dușmănoasă, fie prietenoasă cu mediul său. Din aceste elemente conceptuale rezultă relațiile cu ceilalți. Diferiții artiști care prelucrează unul și același material n-au nevoie să știe unul despre celălalt, adesea nici nu au nimic comun între ei, iar faze istorice de importanță istorică-evolutivă rezultă din istoria materialului numai foarte rar. Fără îndoială. compararea prelucrării unuia și aceluiași material de către mai mulți poeți este un mijloc comod pentru a cunoaște individualitatea acestor poeți. Totuși prin demonstrația că A a atacat și a modelat materialul astfel, iar B în alt fel, mă simt lămurit din punct de vedere istoric numai atunci cînd mi se arată în ce măsură e condiționată plăsmuirea specială de lumea ideilor, experiențelor de viață și formelor, specifică epocii unuia sau celuilalt. În relațiile sale cu mediul și predecesorii, individul apare și aici ca ultim scop al cercetării istorice. Iar cine neglijează aceste relații, cine nu cîntărește aceste elemente conceptuale, acela nu va produce niciodată o istorie utilizabilă a materialului (Stoffgeschichte). Mai trebuie împiedicată o altă înțelegere greșită. Nu mă gîndesc să exclud premisele culturale, religioase și politice ale individului din sfera mijloacelor ce servesc unei sinteze. Găsesc însă că ele pot fi preluate fără dificultate în cadrul ideilor și problemelor vieții. Un eveniment politic ca obiect al unei creații poetice sau ca pretext al ei, rămîne un simplu element material, atîta timp cît nu declanșează idei sau probleme legate de viață. Ideile și problemele de viață ce se leagă de revoluția franceză, de războaiele de eliberare, de luptele grecilor și polonilor sînt elemente conceptu-

Scanned with OKEN Scanner

facă posibilă o retrăire mai pură. În ultima vreme, în domeniul romantismului au devenit de-a dreptul modă astfel de lucrări atomizante. Conceptul de „romantism" este o veche sinteză, ce-i drept construită de multe ori fals. Legături spirituale îl ţin laolaltă, iar particularităţile de idei îi împrumută trăsătura caracteristică. Dela W. Dilthey şi R. Haym încoace, cercetarea s-a străduit cu stăruinţă şi succes să prelucreze pur şi cît mai pur aceste particularităţi. Astăzi toate acestea ar urma să fie învechite, deoarece cercetătorilor mai tineri şi foarte tineri le este teamă că individul izolat ar fi violentat, dacă e integrat într-o sinteză ce se bazează pe corelaţii între idei.

Nu cred să greşesc dacă atribui această cea mai nouă prostie la modă, impresionismului ce domină în artă şi critică.

Prezentarea documentară a impresionismului de către Richard Hamann [18] vede esenţa concepţiei impresioniste despre lume în tendinţa de a acorda importanţă numai impresiei, percepţiei senzoriale nemijlocite. Trece pe planul al doilea prelucrarea acestor impresii, cunoaşterea, funcţionarea raţională, corelantă. Sinteza se bazează însă pe această funcţiune. Domină apoi o puternică repulsie contra impresiilor ce trebuie raportate la expe-

---

ale de importanţă istorico-sintetică. Faptele din cadrul acestor evenimente politice, desprinse de considerarea ideilor sau de influenţele ce exercită ele asupra vieţii şi concepţiei despre viaţă, sînt destul de indiferente ca factori ai creaţiei artistice. Cine cercetează deci influenţa, de pildă, a revoluţiei franceze asupra literaturii germane, acela vizează bineînţeles ideile ce au fost sugerate de revoluţia franceză, problemele de viaţă noi ce au rezultat de pe urma ei. La fel este situaţia premiselor istorico-culturale ale activităţii artistice. Modificările sociale ce au importanţă ca bază a operelor artistice numai atunci cînd s-au petrecut din secolul al XVIII-lea pînă în secolul al XIX-lea, s-au transpus în gîndire şi în problemele de viaţă. Pentru artă contează nu faptul că cea de a patra stare a trecut, în secolul al XIX-lea, pe primul plan ci numai oglindirea faptului în ideile şi în concepţiile de viaţă ale vremii.

[18] *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln, 1907, p. 30.

rienţe anterioare. Conceptele şi reprezentările generale al căror rol important în înţelegerea evenimentelor istorice îl caracterizează Dilthey, se bazează însă pe astfel de experienţe anterioare.

Marele avantaj al impresionismului în artă şi critică este plasticitatea. Simţim respiraţia deplină a vieţii, mirosul tonic al lucrurilor, coloritul bogat, acolo unde arta şi critica conceptuală, care lucrează cu reprezentări generale, par a da numai linii rigide, incolore. Alături de redarea impresionistă a unei opere de artă, o caracteristică care expune conceptual trăsăturile interioare, ne apare ca un răsunet de vorbe goale ce nu trădează taina profundă a operei de artă.

Aceste avantaje incontestabile ale impresionismului ar urma să-i asigure însemnătatea şi în faţa forului celor mulţi, care consideră impresionismul ajuns la sfîrşitul carierei sale. Prin impresionism am simţit o intensă accentuare a acuităţii simţurilor noastre. Prin el s-a îmbogăţit în mod esenţial lumea reprezentărilor noastre. Vedem astăzi mai tare decît odinioară viaţa ce se mişcă mai intens, sesizăm ceea ce durează doar o clipă, ceea ce dispare rapid.

Dar acelaşi impresionism este expus în artă şi critică mari primejdii a subiectivismului unilateral. Tocmai fiindcă a format organe mai fine, organizarea prea fină se străduieşte numai să proiecteze trăirile sale cele mai individuale în opera de artă şi în critică. Nu e nevoie să se vorbească aci despre subiectivismul operei de artă impresioniste. Acesta îşi are avantajele şi îndreptăţirea sa. Dar criticii subiectiv-impresionişti sînt aproape inutilizabil pentru ştiinţă. Într-adevăr, dacă istoria s-ar mulţumi doar să retrăiască ceva unic, ea nu-şi poate totuşi propune ca scop să vadă retrăirea de către fiecare în alt fel a acestui unicat, să acorde unicatului numai o singură oglindire la fiecare contemplator. Există o redare impresionistă a operelor de artă care corespunde numai punctului de vedere al autorului lor, niciodată însă punctului de vedere al oricărui alt om. La rîndul

său, această situare creează opere de artă care nu vor să fie decît retrăite şi bravează orice înţelegere conceptuală.

Acest exces de imixtiune subiectivă diferenţiază şi impresionismul de pozitivismul lui Mach, cu care este adesea pus în legătură. Există desigur relaţii. Totuşi, Mach însuşi s-a văzut nevoit să-şi ferească teoria de astfel de deplasări impresioniste şi să se protejeze contra solipsismului, atribuit de capete nelogice, pozitivismului său.

E tot o neînţelegere cînd se face responsabilă pentru impresionism, filozofia istoriei a lui Rickert. Mă îndoiesc dacă Rickert ar putea să fie de acord cu tot ce am spus mai sus în legătură cu Dilthey. Totuşi cred că Hamann merge prea departe cînd califică[19] filozofia istoriei a lui Rickert ca o activitate critică impresionistă. Desigur, Rickert afirmă că simplificarea prin formularea de concepte merge în mod necesar mînă în mînă cu o distrugere a plasticităţii. Desigur, el pretinde exactitatea expunerii istorice nu prin definiţii, ci prin imagini cît se poate de precise şi clare, plastice. El concede cel mai larg spaţiu pentru înclinarea şi talentul personal al istoricului, acolo unde este vorba de plasticitate ; istoria se adresează fanteziei şi are nevoie de fantezie[20]. Totuşi, Rickert este departe de a respinge o sinteză istorică şi de a se opri la o simplă retrăire a cazurilor izolate. El întrezăreşte în individ un produs necesar al trecutului.

---

[19] *Op. cit.*, pp. 112, 134 urm.

[20] O cotitură nicidecum neîngrijorătoare ! Pe bună dreptate spune Hugo Spitzer (H. Hettner, *Kunstphilosophische Anfänge (Începuturi de filozofie a artei)*, Graz, 1903, I, 477) : „Istoria, în forma sa cea mai riguroasă, mai serioasă, nu cere nicidecum redarea vie a lucrurilor cu care are de-a face ; dimpotrivă, procedeul istoricului va fi considerat superior din punct de vedere ştiinţific, tocmai cînd imaginea intuitivă despre oameni şi evenimente — pe care şi-a format-o în spirit cu ajutorul activităţii involuntare a fanteziei — influenţează cel mai puţin expunerea lucrurilor pozitiv stabilite". Spitzer se îndreaptă, prin aceste cuvinte, împotriva lui Lamprecht. Atît de tare se ating şi aici contradicţiile.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru el individualul este condiţionat cauzal, crescînd în cadrul unei situaţii deja existente. Trecutul trăieşte în el mai departe [21]. Şi mai neîndoielnică este o mărturisire mai recentă a lui Rickert :

„Individualizarea preştiinţifică desprinde adesea obiectele din ambianţa lor în aşa fel, încît prin acesta se închid unele faţă de altele, izolîndu-se. Izolatul ca atare nu constituie totuşi obiectul interesului ştiinţific şi nimic nu este mai greşit decît de a identifica metoda individualizantă cu simpla coroborare a faptelor izolate, aşa cum se face de către adversarii ei. Dimpotrivă, totul trebuie înţeles de istorie ca şi de ştiinţele generalizatoare într-o corelaţie. În ce constă însă corelaţia istorică ? Ea se extinde de la orice obiect istoric, oarecum, spre două dimensiuni ce s-ar putea caracteriza ca dimensiuni latitudinale şi longitudinale, adică trebuie mai întîi constatate relaţiile ce leagă obiectul cu ambianţa sa, iar în al doilea rînd trebuie urmărite diferitele stadii pe care le parcurge de la început pînă la sfîrşit, în legătura dintre ele, sau, cum se obişnuieşte să se spună : să-i cunoaştem evoluţia. Desigur, un obiect astfel expus constituie, la rîndul său, o parte a unei ambianţe mai mari şi a unei evoluţii mult mai vaste, iar despre această corelaţie mai cuprinzătoare este valabil acelaşi lucru, astfel încît se formează o serie în ambele dimensiuni, ce duce pînă la limitele ultimului întreg istoric“ [22].

Mai e nevoie de dovezi că Rickert nu numai că lasă diferiţii indivizi să se influenţeze impresionist, că, dimpotrivă, el merge mai departe spre o sinteză a apariţiilor izolate ? Ce-i drept, la el individualitatea nu devine un simplu rezultat al forţelor suprapersonale. Individualitatea însăşi ajută la promovarea unei dezvoltări istorice

---

[21] *Die Grenzen der Naturwissenschaftlichen Begriffsbildung (Limitele formării conceptelor din ştiinţele naturale)*, Tübingen şi Leipzig, 1902, pp. 427 urm.

[22] *Geschichtsphilosophie (Filosofia istoriei)*, în *Festschrift für Kuno Fischer*, p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

ce-şi depăşeşte limitele. Ea nu este pur şi simplu împinsă de această dezvoltare.

În primul rînd, într-o astfel de sinteză, individul nu încetează de a fi ceva deosebit şi unic. Iar dacă e promovat sau împiedicat de mediu şi de lumea anterioară, nici acest mediu nu este o masă compactă ; dimpotrivă, se descompune într-o sumă de mijloace stimulatoare individuale. Rickert spune : „Poate neglija aceasta numai acela care confundă genul concret a cărui parte este unul fiecare, cu noţiunea generală de gen, iar această noţiune de gen o ipostaziază ca „suflet al poporului“ sau „spiritul epocii“ într-o realitate metafizică“. Astfel de ipostaze ale realităţilor metafizice le-am găsit noi şi la Scherer, la fel ca şi la şcoala istorică. În schimb, deja R. M. Meyer vorbeşte prudent despre „naţiunea absolut concretă în manifestările ei“.

Rickert combate în mod categoric tendinţa de a face din „general“ cauza adevărată a întîmplării şi de a afirma că mersul istoriei este influenţat doar aparent de evenimentele individuale. În realitate, un astfel de concept general, dacă apare ca un motiv pentru explicare, nu este nimic altceva decît un *asylum ignorantiae ;* iar un istoric autentic va simţi aceasta totdeauna cînd are de-a face cu mişcări de mase generale.

Rickert îl poate invoca drept martor pentru această afirmaţie pe Treitschke. Treitschke considera ca o lipsă faptul că viaţa maselor largi a rămas plină de mister în epoca educaţiei reflectate, şi că, de exemplu, în ciuda tuturor motivelor economice, politice şi religioase ale explicaţiei, nu se poate stabili decît faptul : că atmosfera vremii dinainte de 1848 era maturizată pentru o revoluţie [23]. Treitschke ar fi văzut cu plăcere descompus acest concept al atmosferei timpului, în părţile lui componente individuale.

Rickert evoluează într-o direcţie ce nu se opune numai tendinţei şcolii istorice şi a lui Scherer. Bineînţeles

[23] *Deutsche Geschichte (Istoria Germaniei)* 5, III.

este vorba aici și de miezul contradicției dintre Rickert și Lamprecht.

Lamprecht făcea odată o afirmație care aruncă lumina cea mai clară nu numai asupra acestei contradicții. Dimpotrivă, este o mărturisire atît de personală, ea arată atît de lămurit cît de intens trăită este teoria lui Lamprecht, încît ea nu poate lipsi de aici chiar și din acest motiv.

El neagă că teoria sa desparte epocile culturale, iar concepțiile sale istorice le deduce din sistemele anterior elaborate, în special din teoriile lui Comte : „Cine este el însuși creator, nu va putea avea decît un zîmbet pentru astfel de preocupări filologice. Nu pe căile receptării, permutării și combinării a ceea ce există deja, progresează creația umană și cu aceasta istoria ; și este nemetodică și neștiințifică orice fel de comparație care nu pleacă de la compararea mai întîi a elementelor social-psihice, ci de la cele individual-psihice [24]. Individual-psihicul este inclus, prin rădăcinile sale, în social-psihicul epocii, căreia îi aparține individul. Dacă concepția lui Lamprecht are atingere cu aceea a lui Comte, faptul nu se poate baza decît pe analogia dintre atitudinea social-psihică a Franței din prima jumătate a secolului al XIX-lea și aceea a Germaniei din a doua jumătate a acestui secol.

În acest loc, pentru noi e o chestiune secundară dependența sau independența lui Lamprecht față de Comte ; în schimb, chestiunea principală este dilema dacă creația ideilor rezultă și din stimulentul individual sau numai din cel social ; de asemenea, dacă și din stimulentul psihic-individual, sau numai din cel psihic-social.

N-aș dori să ridic împotriva lui Lamprecht obiecțiunea ieftină că propria sa activitate vorbește contra accepțiunii că stimulentul individual nu contează alături de cel social. Eu înregistrez în continuare numai vocile altora.

---

[24] *Moderne Geschichtswissenschaft (Știința modernă a istoriei)*, p. 89, nota 1.

Scanned with OKEN Scanner

Roethe se pronunţă [25] în sensul lui Rickert şi Treitschke, pentru posibilitatea stimulentului individual; şi, la fel ca aceştia doi, consideră că este o slăbiciune a capacităţii noastre de cunoaştere, adesea de-a dreptul a ştiinţei noastre, că atît de rar putem pune în evidenţă însemnătatea creatoare decisivă a individului în istorie, decît doar ca un fel de opinie. El adaugă: „Eu nu mă gîndesc, firește, numai la aşa numiţii eroi".

Într-adevăr, nu numai marea individualitate contează aici ca stimulator. Apoi, nu este vorba în primul rînd de chestiunea dacă cercetarea trebuie să se oprească la analiza individului sau să meargă mai departe la sinteze. Ci ne aflăm în faţa problemei fundamentale a cercetării istorico-literare, dacă în general un poet a învăţat ceva din stimulentul individual, indiferent dacă stimularea vine de la un spirit mare sau de la unul mic.

E

Istoria literaturii germane a învăţat de la Goethe. Aceasta poate n-a avut importanţă pentru Lamprecht. Dar ea a învăţat de la Goethe, că pînă şi cel mai mare se gîndeşte cu recunoştinţă la stimulentul ce i-au oferit unii sau alţii. De la Biblie, prin Homer şi Shakespeare, pînă la Byron, este lung şirul celor ce l-au stimulat pe Goethe, faţă de care el s-a simţit îndatorat. Din nou este vorba de idei, probleme de viaţă şi forme pe care Goethe nu le-a luat numai dintr-o epocă şi din atmosfera ei, ci depăşind orice timp — s-a inspirat din diferiţi autori. Bineînţeles că şi din subiectele lor; dar acestea contează pentru noi cel mai puţin.

Deoarece Goethe, ca autobiograf şi istoric literar, în convorbiri şi scrisori, aminteşte cu recunoştinţă de aceste stimulente, istoria literară se străduieşte să cerceteze influenţele unora asupra altora.

[25] *Anzeiger für deutsches Altertum*, 24, 239.

„Influenţele“ ! Un cuvînt astăzi aproape rău famat în cercurile noastre. Totuşi, acest ton antipatic nu provine din faptul că „influenţele“ se bazează pe concepţii eronate, ci numai din felul, adesea puţin fericit, al identificării şi utilizării lor.

Influenţele nu sînt contestate nici de Lamprecht, el se ridică numai contra afirmaţiei că indivizii le exercită. El respinge accepţiunea unei influenţe a individului asupra individului, dar nu a unui întreg psihic-social asupra individului. El îndatorează individul faţă de totalitate, iar nu faţă de individ sau de unii indivizi. Şi desigur, e mai prudent să se vorbească de influenţe numai unde stimulentul individual îşi găseşte sprijin într-unul suprapersonal. Firele ce merg de la dramele de tinereţe ale lui Schiller la *Julius din Tarent*, piesa preferată a tînărului Schiller, ar fi mai puţin viguroase dacă n-ar fi înrădăcinate într-un gros strat de elemente înrudite ale vremii, în dorinţele, speranţele şi credinţele epocii. Această consideraţie se apropie foarte mult de utilizarea factorilor psihico-sociali de către Lamprecht.

Îngrijorătoare devine vehicularea influenţelor cînd, alături de diferitele pasaje dintr-o operă poetică, se aşază diferite elemente dintr-un număr de opere din diferite epoci, de orientare ideologică opusă şi cu o concepţie despre viaţă foarte diferită. În acest caz cercetarea degenerează de fapt într-o vînătoare fără rost de paralelisme şi se pun în lumină doar lecturile descoperitorilor unor astfel de paralelisme, iar nu opera de artă şi devenirea ei interioară. Corelaţiile dintre poeţi şi dintre operele de artă există de cele mai multe ori numai dacă — prin concordanţă sau prin opoziţie — se pot presupune elemente comune de natură ideală sau formală. Dacă se mai adaugă la acestea şi asemănări verbale, ele ar putea servi la stabilirea de relaţii. Interesele în ce priveşte ideile comune, intenţiile formale înrudite, pot ajunge la o expresie artistică asemănătoare [26].

[26] R. Petsch (Neue Jahrbücher, 1907, 19, 369) apreciază just însemnătatea ideilor ca factori : „Corelaţiile pur literare, expuse

Dacă Goethe a fost determinat într-adevăr de planurile lui Lessing în legătură cu *Faust*, să nu lase ca sufletul acestuia să cadă pradă necuratului, premisa necesară era, bineînțeles, un teren bine pregătit de idei înrudite, făcînd să germineze ideea lui Lessing în creația poetică a lui Goethe. Dacă în *Versunkener Glocke (Clopotul scufundat)* al lui Gerhart Hauptmann răsună versuri din Faust, condiția primă a fost și aici un fond de idei comune, continuarea unui complex de idei pe care-l crease Goethe. La fel s-a întîmplat cînd Heinrich von Kleist a preluat în mod inconștient, în încercarea de a depăși forma dramatică a lui Schiller, situații și turnúri din dramele acestuia.

Îngrijorător este de asemenea, să se supraestimeze influențele, ridicîndu-le neselectiv la rangul de factori modelatori și creatori. Să nu se uite ; punctele de contact ce se stabilesc între operele de artă, ce sînt înrudiri formale și de idei, chiar dacă un poet menționează în mod expres pe sugerator și stimulator, rămîn pentru noi totuși în primul rînd, doar puncte de reper pentru stabilirea relațiilor. Artistul face totdeauna ceva nou din sugestie, din materie, din formal și din conținutul de idei. O corelație, o cunoaștere a devenirii, posibilitatea deci a unei sinteze rezultă numai dacă se pleacă de la punctele de contact ; cine ar fi atît de nesăbuit să nege că alături de aceasta, rămîne încă sarcina de a stabili proprietatea

---

oricît de frumos și îngrijit, cu o metodă filologică exactă, în care constă imaginar sau cu adevărat o literatură, nu mijlocesc niciodată o cunoaștere științifică adevărată, adică o explicație cauzală a genezei ei, dusă pînă la limitele posibilului ; în cazul cel mai bun, diferitele elemente ale materiei și mijloacele modelării exterioare și interioare se explică prin originea lor, prin care însă se rezolvă doar tehnica mai fină sau mai grosolană, — o sarcină inevitabilă, dar încă nu ultima și suprema problemă a istoriei literaturii : ea are de-a face cu *conținutul* încorporat de către poet în materialul său, cu concepția sa despre viață și lume în geneza ei, și cu interpătrunderea ei permanentă cu lumea ideilor contemporanilor ; numai de aci începe o cunoaștere adevărată a alegerii și modelării materialului, selectarea și utilizarea lumii formelor".

artistului, plusul pe care îl adaugă dincolo de sugestie ? Dacă în două opere de artă se găsesc trăsături formale și idei înrudite, este cu totul secundară chestiunea dacă aci s-a produs o „influențare". Totuși, de la concordanță cercetarea poate trece în sens științific autentic mai departe în două direcții : ea poate delimita analitic mai precis contribuția individuală, iar sintetic poate stabili relațiile ce permit să se recunoască devenirea istorică a unei forme sau a unei idei. Desigur, individul nu este violentat nici în al doilea caz. Acolo servește la propria sa cercetare, aici se stabilește locul său în corelația istorică.

Schițez un exemplu :

Goethe a dat liricii romantice de două ori un puternic și decisiv avînt : cînd a publicat cîntecele de felul romanțelor, în *Micul almanah literar pentru anul 1804 ;* și cînd a creat *Divanul Est-Vestic.* Lirica în genul cîntecului popular din timpul romantismului, și-a găsit la el modelul în poezii ca *Schäfers Klagelied (Cîntecul de jale al ciobanului)* sau în *Bergschloss (Castelul din deal) ;* poezia exotică, mai întîi cea orientală, romantică, a urmat melodiile răsăritene seducătoare ale bătrînului prinzător de șobolani.

Este necontestată însă influența individuală puternică. Ea se bazează în același timp pe premise suprapersonale puternice. Orientarea spre lirica de tipul cîntecelor populare își găsește reazem în redeșteptarea spiritului național. Acesta reînvie din nou atmosfera din perioada *Sturm und Drang* și predilecția acestei mișcări pentru poezia populară ; iar acest fel de predilecție își are preistoria sa în secolul al XVIII-lea și mai înainte. O servește plăcerea pentru primitiv și autentic ; dincolo de Rousseau privim înapoi la Haller și B. L. von Muralt. O reacție împotriva culturii secolului lui Ludovic al XIV-lea, se relevă privirilor cercetătoare ca primă premisă. Am ajuns deja la un punct al evoluției, de la care pornesc drumuri diferite, chiar contradictorii. Căci același contracurent aduce cu sine iluminismul, aduce lupta *contra*

Scanned with OKEN Scanner

antichității, în măsura în care ea este mama Renașterii ; și de asemenea și lupta *pentru* antichitate, în măsura în care ea apare ca o epocă fericită, vîrsta de aur, a forței naturale neînfrînte. Aici își au rădăcina Hamann, Herder, mișcarea *Sturm und Drang*, ca și Voltaire și filozofia luminilor. Dacă pătrundem mai departe, înapoi în timp, rezultă ca premise, redeșteptarea științelor pe la 1600 și accentuarea legată de aceasta a conștiinței individuale și a bucuriei de a cerceta ; și toate acestea se raportează la Renaștere și la lupta ei contra scolasticii...

Mă opresc pentru a nu lăsa ca construcția să alunece în neprevizibil. Nu lipseau factorii suprapersonali ce servesc ca premisă pentru orientarea spre cîntecul popular după 1800. Pentru un ochi cît de cît inițiat, este ușor să privească în jur și mai departe încă. O sinteză în stil superlativ. Și totuși, sînt de părere că nu s-a obținut încă prea mult prin astfel de legături, prin stabilirea acestor feluri de relații. Ele sînt pentru noi numai o chezășie că nu ne rătăcim, dacă continuăm firele dezvoltării de la individ la individ. Ele sînt indicatoare de drumuri pentru o evoluție, care trebuie să se desfășoare mai prudent și mai lent, dacă e să satisfacă și altfel exigențele științifice. La o astfel de avansare înceată și prudentă, se poate curînd constata că Goethe însuși, cînd a creat poeziile din *Almanahul pentru 1804* și *Divanul*, de fapt a continuat elaborările unor personalități ce l-au precedat nemijlocit în perioada de pe la 1800. Chiar și reprezentanți ai aceluiași romantism, fecundat de ambele dăruiri ale lui Goethe, apar și printre premergătorii direcți ai lui Goethe. Numai o cercetare limpede și foarte exactă poate ajunge la o schimbare durabilă a acestui drum al dezvoltării. Alături de cei foarte mari, participă și alții mai mici și foarte mici. La fel se întîmplă și cu succesiunea lui Goethe. Arnim și Brentano, poeții suabi, Eichendorf și Wilhelm Müller, Rükert și Platen s-au străduit, alături de alții, să dezvolte forma populară și vest-estetică a liricii germane de la începutul secolului al XIX-lea. Evoluția atinge prin Heine, un apogeu în

primul rînd pentu lirica populară. Cine privește suficient de sus, ajunge la constatarea unui proces de dezvoltare al cărui rezultat este forma lirică obținută de Heine în *Intermezzo*. Din nou însă, demonstrația științifică a acestei sinteze este posibilă numai cu o precizie maximă a cercetării. Din nou în această corelație își îndeplinesc rolul lor individualități artistice mai mari și mai mici. Colecțiile noi de cîntece populare, contribuie și reprezintă și ele rolul de imbolduri individuale. Și această linie a dezvoltării progresează de la individ la individ. Meritul individual se impune pe deplin la o cercetare mai justă ; iar cine schițează această linie, nu vrea nicidecum să stigmatizeze pe fiecare poet în parte ca imitator al predecesorului său, reducîndu-l în mod absolut ca rezultat al „influențelor" altora. Decisiv nu este faptul că poeții au învățat de la alți poeți și de la alte creații literare, chiar dacă ar recunoaște-o atît de fățiș, — ca de pildă Heine. Intenția sintezei, vastă dar pătrunzînd totuși ramificațiile cele mai fine ale realizării individuale, este de a permite recunoașterea devenirii treptate a unei forme lirice. La cercetarea acestei deveniri se impune în primul rînd noul și perspectiva ce adaugă artistul respectiv [27]. Ceea ce a preluat o datorează individul și totalității, totuși desigur nu în sensul unei însușiri prin învățătură, al unui produs prin muncă. Această totalitate se compune, la rîndul ei, din numeroase componente

[27] Considerații înrudite pentru istoria filozofiei oferă R. Eucken [*Beiträge zur Einführung in die Geschichte der Philosophie (Contribuții la introducerea în istoria filozofiei)*, 1906, pp. 168 urm.]. Și el opune tratarea propriu-zisă a diferiților gînditori și *Istoria generală a filozofiei* și adaugă : „E important ca diferiți gînditori să fie considerați mai puțin pentru mulțimea cunoștințelor sau acuitatea reflexiei, decît pentru ceea ce realizează prin perfecționarea vieții spirituale, prin punerea în valoare a unor noi conținuturi, potențe, sarcini ; de simplii filozofi de la catedră se vor detașa mai pregnant gînditorii productivi, ca participanți la construirea unei lumi spirituale, în domeniul uman... Să întrebăm, deci, întotdeauna cînd e vorba de gînditori..., în ce măsură au promovat viața spirituală a omenirii, au sporit bunurile ei spirituale. Acesteia trebuie să-i corespundă și tra-

individuale. Ea nu este un concept al speciei, ci un tot unitar. Cu greu îi va reuși cuiva să o urmărească pînă în părțile cele mai mici ; dar trebuie să se mențină conștiința că numai indivizii au efectuat întreaga evoluție. Chiar dacă rămîn pentru toate timpurile necunoscuți și de necercetat o bună parte din acești indivizi stimulatori și activi, trebuie totuși să avem în vedere existența și însemnătatea lor, dacă — coroborîndu-i — îi considerăm ca formînd un întreg. Vorbim apoi de „spiritul vremii“ ; ne servim de expresii ca aceasta : „era în sensul mersului vremii“. Această „vreme“ se poate însă analiza, este mai mult decît un concept gîndit psihic-social, se compune din dispozițiile sufletești ale indivizilor. Dar nu în ea rezidă conceptul suprapersonal, care ajută la formarea sintezei. Acesta rezultă numai din contemplarea a ceea ce se leagă de idei, a problemelor vieții și ale formei. Numai aceasta poate promova răspîndirea și utilizarea diferitelor idei, probleme ale vieții, forme.

În felul însă cum se îmbină ideile, problemele de viață și formele în serii istorico-evolutive, în linii ale dezvoltării spirituale și artistice, deci într-o succesiune, se poate realiza cu ele și o juxtapunere. Individul creator tinzînd înainte, nu apare absolut totdeauna izolat ; artiștii pot face posibilă o dezvoltare a artei și reuniți în grupuri. Astfel de grupuri trebuie desigur diferențiate de noțiunea improvizată de „spiritul vremii“. Ele înseamnă totodată o comunitate de idei formale și un punct de raliere a unor individualități înrudite. În istoria literaturii germane a ultimelor două secole, aceste grupări joacă un mare rol. Contribuitorii de la Bremen, reprezentanții mișcării *Sturn und Drang*, romanticii, tinerii germani, münchenezii, societățile revoluției literare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, reprezintă, toate, astfel de ansambluri

---

tarea interioară a gînditorilor ; contează ca în primul rînd să se ajungă la punctul principal al creației spirituale, iar de aici să se aprecieze întreaga construcție ; aceasta nu se va putea întîmpla însă fără o preocupare amănunțită a gînditorului pentru mediul său“.

în care domină concomitent idei, probleme de viaţă şi forme înrudite în rîndurile unui număr mai mare de indivizi. Aci apare, alături de activitatea artistică individualistă, în acelaşi timp şi ceva colectivist. Uneori din aceste grupuri se ridică mari individualităţi sau trec prin ele. În anii săi tineri, Goethe era unul din reprezentanţii mişcării *Sturn und Drang,* apoi se desprinde de grup şi îşi continuă drumul mai departe izolat ; dar mai ajunge încă o dată într-o fază de activitate colectivistă : se alătură curentului romantic şi îl promovează. Schiller, Kleist, Richard Wagner, Ibsen, Gerhart Hauptmann aparţin, în anii lor tineri, unor cercuri care tind, din punct de vedere al ideilor şi formal, spre un scop înrudit. În aceste cercuri legătura dintre indivizi este mai mult decît un agregat dintre individualităţi, deoarece domină o înrudire de idei şi formală. Şi dispoziţia sufletească a tovarăşilor are ceva înrudit şi susţine o sinteză ce nu duce de la prezent spre trecut, ci rezidă chiar în prezent.

Totuşi şi pentru o astfel de sinteză, trăsătura decisivă, liantul specific, este şi rămîne, seria de elemente conceptuale pe care eu le caracterizasem ca suport al unei sinteze literare. De aceea, cînd se vorbeşte, de exemplu, despre romantism, este urgent necesar să se cerceteze clar şi precis ideile comune, problemele de viaţă şi ideile despre formă.

Bineînţeles însă că şi în grup, individul izolat rămîne ceva incomensurabil, care nu poate fi lămurit niciodată printr-o noţiune. Şi grupul vrea să fie conceput numai ca un exemplu de relaţii de natură conceptuală.

F

Mă rezum : cercetarea sintetică a literaturii vrea să pună în valoare în special căile de dezvoltare ale artei. Ceea ce vizează aici este de a constata relaţiile ce duc de la artist la artist, de la operă de artă la operă de

Scanned with OKEN Scanner

artă. Ea renunţă la accepţiunea că arta se realizează numai prin factori ce nu se pot descompune în indivizi. Ea ar vrea să constate şi să arate felul cum se ridică şi decad artiştii şi cum îşi transmit cupele de aur. Ea urmăreşte idei, probleme vitale, forme, pe căile ei de la individ la individ. Indicatoare de drum sînt marile opere de artă şi influenţa lor decisivă ; dar ea nu vrea să subestimeze nici colaborarea celor mici. În aceste capodopere se manifestă, în primul rînd, factorii „psiho-sociali", în ele se arată ceea ce numim „spiritul epocii". Aceste substanţiale bunuri comune, care se manifestă printr-o trăsătură puternică, ce indică un anumit scop, dau şi activităţii celor mai mari reazem şi acordă cercetătorului, care urmăreşte o sinteză, garanţia că nu consideră accidentalele creaţiei individuale ca factori istorici importanţi. Într-o astfel de sinteză nu este subestimată puterea de creaţie a indivizilor, fie ei mari sau mici. Sinteza nu vizează demonstrarea de „influenţe", care ar putea duce la presupunerea unei lucrări plagiate. Ci face să rezulte lanţul de relaţii în care trăirea artistică, secretul cel mai profund al creaţiei poetice, realizarea spontană a fanteziei, nu trebuie să fie nicidecum afectată. Aceste relaţii pot să apară atît ca o succesiune cît şi ca o juxtapunere. În al doilea caz, ele servesc la formarea unui grup.

Cercetătorii care urmăresc ideile, conţinuturile de viaţă, formele şi devenirea lor istorică, sînt preocupaţi să cerceteze, înaintea altor chestiuni, astfel de înlănţuiri de relaţii, astfel de serii de dezvoltare şi grupuri de dezvoltare. Au produs deja un material important ; dar mai rămîne încă mult de făcut. Din lucrările lor preliminare, din cercetările ce li se alătură lor, va putea rezulta odată o sinteză care să satisfacă deopotrivă pe cel mai mic şi pe cel mai mare, corelaţiile cele mai vaste şi realizările individuale, geniul ca şi talentul ce năzuieşte înainte. Sîntem foarte, foarte departe de acest scop. Şi nu ne apropiem mai mult de el, cînd ne străduim să retrăim individualul, iar nu să cercetăm relaţiile în care rezidă.

Scanned with OKEN Scanner

Istoric lucrează în primul rînd acela, care vrea să ajute să se cunoască aceste relaţii.

Înainte cu o generaţie, Erich Schmidt cînd a indicat de pildă căile şi scopurile istoriei literaturii germane, a rezumat sarcinile istoricului literar în mod succint: „Istoria literară trebuie să fie un fragment de istorie a dezvoltării vieţii spirituale a unui popor, cu perspective comparative spre celelalte literaturi naţionale. Ea constată existenţa din devenire“ [28]. Spre acest scop aş dori să văd şi eu că se îndreaptă din nou, că pe astfel de căi porneşte ştiinţa noastră. Mă bucură concordanţa principială cu un interpret subtil al individualităţii umane, cu un învăţat care nu lasă desigur ca „personalitatea literară“ să fie frustrată. Curînd după ce am prezentat, la Graz, confraţilor de disciplină, concepţiile mai sus expuse, Erich Schmidt ne-a dăruit cuvîntarea de inaugurare a rectoratului său la universitatea din Berlin, tratînd despre personalitatea literară. El a schiţat aici într-o sinteză de largi perspective istoria romanului în secolul al XIX-lea de la *Wilhelm Meister's Lehrjahre (Anii de Ucenicie ai lui Wilhelm Meister)* pînă la Zola. Baza i-a furnizat-o un concept despre formă; a schiţat aici sintetic istoria unei forme. Că tocmai într-o astfel de sinteză îşi găseşte individul creator izolat mai bine şi mai sigur preţuirea, s-a demonstrat printr-un exemplu strălucit. Prin această încercare de a interpreta un fragment de istorie a dezvoltării vieţii spirituale a apărut în plină lumină şi individualitatea realizării artistice izolate. De aceea mi-e permis şi mie să sper că dorinţa mea de a asigura o dezvoltare mai largă sintezei istorice în ştiinţa noastră, nu va fi concepută ca un atac împotriva valorilor supreme ale literaturii, contra individului artistic şi a operei de artă. Şi eu vreau doar să învăţ a înţelege *ceea ce există* din *devenire*.

---

[28] *Charakterisken (Caracteristici)*, Berlin, 1886, p. 491.

LITERATURA ŞI CONCEPŢIA DESPRE LUME

1911

A

Wilhelm Dilthey spune odată că părerea despre viaţă a poetului are tendinţa intrinsecă de a se transforma în concepţie despre lume. În întîmpinarea unei astfel de tendinţe vin experienţa vieţii, filozofia şi ştiinţele. Ce-i drept, acestea pot doar să-l îmbogăţească pe poet, dar nu să-l conducă şi să-l dirijeze de la bun început. Concepţia sa despre lume îşi are rădăcina în propria personalitate : de aceea ea îşi are legile proprii. Dar şi filozoful este, dacă activează creator, mai mult decît un purtător docil şi un continuator al concepţiilor despre lume ale altora. În orice caz, acolo unde poetul creează din totalitatea forţelor sale, filozoful va analiza concepţia şi va distinge precis modurile de comportare.

Totuşi, uneori, ceea ce este propriu şi firesc în concepţia despre lume a unui poet nu lasă să apară nici un fel de relaţie cu filozofia timpului său. Cu cît este concepţia sa despre lume mai puternic legată de personalitatea sa, cu cît se epuizează această personalitate mai intens în creaţia poetică, cu atît îi va oferi poetului mai puţin gîndirea timpului său, deci în primul rînd filozofia contemporană. Jeremias Gotthelf, simplistul şi îndărătnicul, este o dovadă strălucită pentru faptul că o concepţie despre lume puternică şi pregnantă îi poate împrumuta unui poet ceva propriu şi totuşi aproape atemporal, deoarece ea se opune, străină, gîndirii epocii. Gotthelf este un propovăduitor de credinţă şi un educator. Dar Dumnezeul pe care-l predică el, acest zeu puternic

şi pedepsitor, care răzbună numaidecît păcatele, este atît de străin filozofiei epocii, încît Gottfried Keller voia să vadă în concetăţeanul său, pe care îl admira ca poet, un duşman al culturii. În epoca lui D. F. Strauss şi L. Feuerbach, Gotthelf povesteşte despre un ţăran care a văzut apropiindu-se furtuna în vremea recoltei. Secerişul se făcuse ; era duminică. Ţăranul vrea să salveze ce se mai putea salva deşi în gospodăria sa nu se lucrase niciodată duminica. Într-adevăr, cară grîul la adăpost. Totuşi, abia a fost aşezat ultimul snop în şură, şi un fulger îi distruge casa şi întreg avutul. Ţăranul îşi pierde raţiunea.

Aceasta o scrie scriitorul popular autentic Gotthelf, care ar dori să persiste în idealurile vechi şi verificate şi să-şi ţină poporul pe loc. Ortodoxia severă a enoriaşilor săi îi intrase în trup şi sînge, deşi uneori respingea credinţa oarbă în cuvinte, iar în *Anne Bäbi* îşi bătea joc de dogmatismul şcolăresc al unui vicar. Recurge fără zăbavă la iad şi la necuratul : acestea ţin de imaginea lui despre lume ; o astfel de credinţă solidă în necuratul îi fecundează fantezia şi dăruieşte poeziei sale imagini ce provoacă groaza, cum este aceea a beţivanului Dursli.

Gotthelf este un poet autentic care se inspiră în operele sale din trăire ; totodată ea îl presează extrem să-şi expună concepţia sa despre lume ; aproape exagerează uneori prea mult binele, cînd îşi dezvoltă concepţia despre lume, distrugînd farmecul artistic al povestirii sale. Această concepţie despre lume se situează totuşi atît de străină faţă de timpul său, încît asigură literaturii lui Gotthelf o originalitate necontestată, ferindu-l, chiar într-o epocă de formare livrescă, de betelele aurii ale literaturii germane tinere la modă, devenind prin aceasta şi din punct de vedere pur artistic, o premisă importantă a poeziei sale. Cine urmăreşte corelaţia dintre concepţia despre lume şi poezie, va găsi de aceea în Gott-

helf un caz unic, valoros şi semnificativ : concepţia sa despre lume îi fecundează arta, nu are însă nimic comun cu gîndirea vremii sale.

Concetăţeanul şi antipodul său, Gottfried Keller, dovedeşte, în deplină opoziţie cu Gotthelf însuşi, cît datorează concepţia sa despre lume şi artă, filozofiei epocii. Printre gînditorii şi profesiunile de credinţă filozofică care, după propriile cuvinte ale lui Keller, l-au influenţat, stimulîndu-l şi împingîndu-l înainte, Ludwig Feuerbach şi materialismul acestuia au jucat, poate, rolul cel mai surprinzător. Un materialist ca stimulator al unui poet. Prelegerile de la Heidelberg ale lui Feuerbach din anul 1848, au putut fi audiate de Keller. El a auzit din gură tînărului hegelian, care nu voia să recunoască în conceptul despre Dumnezeu decît o construcţie a fanteziei umane, decît imaginea oglindită a omului, accentuată fără măsură, chemarea de a se limita la lumea de aici. Din prietenii dumnezeirii voia să facă prieteni ai umanităţii, din candidaţii la lumea de dincolo, să educe studenţi ai lumii de dincoace. Gottfried Keller s-a înclinat, după o luptă îndelungată, în faţa noii învăţături, a recunoscut că renunţarea la aşa-numitele idei religioase ale lumii nu răpeşte toată poezia şi atmosfera înălţătoare. Dimpotrivă, ea devine infinit mai frumoasă şi mai profundă, viaţa cîştigă în valoare. Transfigurarea şi înfrumuseţarea realităţii şi a întregii bogăţii a diferitelor ei fenomene se găsea deja în concepţia despre lume a lui Feuerbach : de aceea, realismul artistic al lui Keller a găsit în Feuerbach un sprijin solid. Aici filozofia venea într-adevăr în întîmpinarea poetului, nu numai în concepţiile sale despre lume, ci şi în întîmpinarea artei sale. Materialismul ateist al lui Feuerbach putea să treacă în concepţia despre viaţă, putea să facă să rodească arta, deoarece el a găsit în gîndirea şi creaţia lui Keller un teren bine pregătit.

Un alt mare realist spune şi mai lămurit cît de mult i-a oferit lui şi artei lui, filozofia epocii sale. Emil Zola deduce de-a dreptul din faptul că contemporanii săi des-

Scanned with OKEN Scanner

coperiseră o nouă filozofie, necesitatea unei arte noi, şi anume a propriei sale arte. El se situează de partea pozitivismului şi evoluţionismului, şi combate de pe această poziţie, modelarea imprimată omului prin literatura clasică : „C'est nécessairement la poussée d'un nouvel art, dans ce nouveau terrain".

Dacă Keller şi Zola îşi raportează creaţia lor poetică la filozofia materialistă, pozitivistă şi evoluţionistă, ei dovedesc în acelaşi timp că poetul nu-şi poate obţine stimulentul numai din filozofia metafizică, că şi o concepţie despre lume nemetafizică poate dărui ceva poeziei. Aceasta este important. Chiar şi filozofi care, asemeni lui Feuerbach, principial nu voiau să fie filozofi, care respingeau orice metafizică, aveau ceva de spus poeţilor.

Sau de pildă numai ei ? Sînt oare de neasociat metafizica şi poezia ? Zola pare a înclina spre părerea că numai o profesie de credinţă nemetafizică se poate asocia cu poezia autentică. Poetul realist ar dori să sesizeze prin toate simţurile sale această lume, lumea realităţii ce-l înconjoară, şi să scoată din ea concepţiile pentru arta sa. De aceea Zola pretinde să redea natura aşa cum este ea, „la rendre telle qu'elle est". Şi respinge temerar fantezia, sesizînd natura prin puterea şi fineţea simţurilor. „L'imagination n'a plus d'emploi", strigă el : astfel astupă izvorul din care pare să ţîşnească în primul rînd activitatea artistică. Cel puţin aşa s-a crezut înaintea lui Zola.

Ne aflăm în faţa problemei unice, foarte importante, foarte însemnate, decisive, ce se ridică în cadrul întregului domeniu în care se pune raportul dintre concepţia despre lume şi literatură : se limitează poetul la redarea impresiilor ce i le furnizează simţurile sale, sau caută să înfăptuiască ceea ce s-a format în spiritul său, caută să transpună o trăire spirituală interioară în forma artistică a cuvîntului ?

Cerinţa lui Zola de a exclude fantezia şi de a reda natura aşa cum este ea, se acoperă cu teoria imitaţiei naturii, care este în întregime pe măsura esteticii fran-

ceze mai vechi. Această teorie a imitației a prezentat-o în formă autentic franceză Batteux pe la mijlocul secolului al XVIII-lea. El credea a fi găsit „unicul principiu" al artei, cînd s-a declarat de acord că aceasta trebuie să imite natura frumoasă. El se gîndea la o selecțiune de trăsături frumoase, ce ar urma să fie prelevate din diferite modele. Anecdota frecvent povestită despre Zeuxis îi servea ca motivare : Zeuxis trebuia să picteze o frumusețe desăvîrșită și a utilizat mai multe modele, fiecare dintre ele împrumutîndu-i o singură trăsătură. Astfel a îmbinat el amănuntele frumoase într-un întreg. Cu privire la chestiunea de ce ar fi aceste amănunte mai frumoase decît altele, decide în cazul unui astfel de procedeu, numai gustul.

Zola nu cunoaște o astfel de selecțiune ; el ar dori să preia ceea ce zărește, fără cercetare și diferențiere. Totuși, la fel cu Batteux, și Zola se referă numai la învelișul exterior. Se gîndește la fel de puțin ca și Batteux la o creație care să pornească din interiorul artistului. Opera de artă devine pentru ambii un rezultat al simțurilor exterioare. Fantezia este exclusă : a căuta o creație a fanteziei artistice în opera de artă este tot atît de neinteresant pentru teoreticianul Zola, ca și pentru Batteux.

Trebuie însă bine remarcat : pentru teoretician. Că poetul Zola a posedat o fantezie puternică, care a depășit impetuos toate considerațiile sale teoretice, nu încape nici o îndoială. Totuși, aici, ca în toate considerațiile ce vor urma, nu mă opresc la creația poeților, nici la premisele acestor creații. Ci notez felul cum se oglindesc procesele în capetele poeților și criticilor de artă, care au apărut în toate timpurile, în legătură cu creația poetică. A fost nevoie de milenii pentru ca aceste procese să ajungă în conștiința cercetătorului. Bineînțeles, nici poetul francez de altădată nu s-a limitat niciodată la simpla imitare a naturii sau chiar și la o imitare a naturii frumoase. Dar estetica franceză a respins multă vreme orice altă înțelegere a procesului de creație artistică.

Scanned with OKEN Scanner

Este un merit al englezilor de a fi păstrat dreptul fanteziei contra esteticii raţionale franceze şi contra teoriei acesteia despre imitarea naturii din epoca mai nouă (cam de pe la 1700). În fantezie, gînditorii englezi au recunoscut rădăcinile activităţii artistice. Germania s-a alăturat curînd procedeului englezilor. Elveţianul Bodmer a susţinut, printre primii, principiul că cercetarea artei ar trebui să pornească de la cercetarea „puterii de imaginaţie". Lui însuşi i s-a relevat, prin operele lui Milton, puterea unei fantezii care putea să depăşească limitele lumii reale şi să zugrăvească ceva „minunat". Ce-i drept, şi în legătură cu fabulele cu animale.

Raportul dintre artist şi natură, însăşi concepţia despre natură este fundamental diferită la francezi şi englezi. Francezul — mă gîndesc în primul rînd la estetica franceză mai veche — numeşte natura o lume a realului, pe care o percepe prin simţurile sale. Englezul se gîndeşte la o lume rămasă inaccesibilă simţurilor şi care se revelă numai gîndirii. Este lumea ideilor, aşa cum o numeşte Platon, lumea esenţialului real, alături de care toate fenomenele lumii experimentale înseamnă doar o aparenţă trecătoare. Această lume a esenţialului este însă şi premisa lumii aparente în care trăim noi ; numai prin ea devine posibilă lumea aparentă. Ea posedă o forţă creatoare. După accepţia engleză artistul creează însă în sensul lumii ideilor.

Nu se poate remarca aici decît în treacăt, că între Franţa şi Anglia apare o opoziţie asemănătoare cu cea care există între concepţia despre lume a lui Platon şi aceea a lui Aristotel. În discutarea problemelor estetice se apropie şi mai mult, pe de o parte, Aristotel şi francezii, iar pe de altă parte, Platon şi englezii. Platon şi, în special, neoplatonismul, care pînă în secolul al XIX-lea se apropiase mult mai mult de concepţia despre lume a lui Platon decît era cazul, cercetează esenţa frumosului. Mai prudent, Aristotel se mulţumeşte să definească procesul plăsmuirii artistice şi motivele efectului artistic. Activitatea plăsmuitoare a artistului îl interesează pe el,

Scanned with OKEN Scanner

numai în măsura în care ea este o chibzuire conştientă şi o execuţie tehnică. În măsură şi mai mare limitarea la tehnica poeziei este proprie francezilor. Ei au preluat odinioară estetica aristotelică, împreună cu teoria aristotelică a cunoaşterii, şi cu ea, teoria despre imitarea naturii.

Toate acestea s-au devalorizat de cînd filozofia se hotărîse să definească forţele sufletului uman ce servesc de premisă religiei, dreptului, ştiinţei. În consecinţă şi estetica a trebuit să întrebe despre forţa din care izvorăsc arta şi creaţia poetică. Deja Bacon şi Hobbes, contemporanii lui Shakespeare, au constatat existenţa acestei forţe în fantezie. Englezii Addison, Shaftesbury, Young, apoi francezul Du Bos, care primise un puternic stimulent din Anglia, au cercetat cu subtilitate capacitatea de creaţie a artistului.

B

În forma cea mai pregnantă şi mai îndrăzneaţă, Shaftesbury a anunţat lumii, în *Soliloquy (Solilocvii)* (1710) noua sa învăţătură. Lui i se revela poetul autentic ca un al doilea creator, un Prometeu sub un Jupiter. Asemănător maestrului suprem sau asemeni naturii, el creează un întreg : toate sînt aci în corelaţie între ele şi în raporturi juste, toate componentele se subordonează în modul cuvenit.

Aceste cuvinte ale platonicianului englez luminează, asemeni unui fascicol luminos puternic, de-a lungul secolului al XVIII-lea. Am încercat într-un mic studiu [1] să merg pe urmele efectului lor. Aproape toţi fruntaşii artei germane şi ai vieţii spirituale germane fac, în secolul al XVIII-lea, legătura cu cuvintele lui Shaftesbury, pînă cînd, în sfîrşit, unui tînăr dăruit de zei, unui geniu ales,

[1] *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe* (Simbolul lui Prometeu de la Shaftesbury la Goethe), Leipzig, 1910.

Scanned with OKEN Scanner

i s-a revelat în ele propriul său destin şi chemarea sa supremă, pînă cînd pentru tînărul Goethe, aceste cuvinte au devenit trăire intensă, care-l fac să recunoască că este el însuşi un astfel de Prometeu sub un Jupiter ; şi în conştiinţa mîndră de a fi un al doilea creator, creează după chipul său, figura lui Prometeu din fragmentul de la Frankfurt. Ideea că poetul autentic creează, asemeni naturii, un întreg, un organism cu o legitate interioară severă, devine pentru Goethe o stea călăuzitoare sigură în peregrinările printre concepţiile artistice contradictorii ale epocii sale. Ea îi indică scopul suprem al luptei artistice, îi dezvăluie secretul propriei sale forţe poetice şi îi face posibilă, de asemenea, o privire adîncă în creaţia naturii, în care el cunoscu, prin Shaftesbury, o soră autentică ce lucra după legi asemănătoare.

Ceea ce este mai însemnat în cuvintele lui Shaftesbury nu constă de fapt numai în recunoaşterea puterii creatoare a fanteziei poetice, asemănătoare divinităţii sau asemănătoare naturii ; dimpotrivă, Shaftesbury defineşte şi esenţa creaţiei naturii şi devine prin acest adaos unul dintre deschizătorii de drum cei mai importanţi ai esteticii organice. Estetica organică vede în opera de artă un organism cu o legitate interioară, care, la fel cu organismele din natură, nu este determinat din afară, nu este heteronom, ci autonom. De aceea, opera de artă nu poate fi adaptată la nici un canon general, stabilit odată pentru totdeauna pentru operele de artă de acelaşi gen sau de aceeaşi specie. Legea artistică care domină în interiorul operei de artă, defineşte întregul ca şi părţile. Între întreg şi părţi există o interdependenţă, o determinare reciprocă. Aşa cum diferitele părţi se îmbină într-un întreg unitar, la fel ele însele sînt determinate şi dependente de întreg. Relaţii cu putere legică domină între ele şi întreg. Nu un agregat, ci o organizaţie unitară întreagă ia naştere în acest fel în opera de artă. Forma sa exterioară nu este o întîmplare şi nici rezultatul unei selecţiuni determinabile arbitrar ; dimpotrivă, ea e determinată din interior, printr-o legitate ce corespunde între-

Scanned with OKEN Scanner

gului operei de artă. În forma exterioară se manifestă numai o „formă interioară". Dacă artistul a sesizat odată această formă interioară, forma exterioară rezultă pentru el ca o consecinţă necesară a acesteia.

Lipseşte spaţiul pentru a expune aci în ce măsură Shaftesbury a ajuns la estetica sa organică, prin alţii, mai întîi prin filozofia antică şi, în primul rînd, prin Platon şi neoplatonism. Desigur această concepţie artistică organică, pe care se bazează întregul clasicism german, este posibilă numai în cadrul concepţiei despre lume platonică — neoplatonică. În mod evident, în acest loc apare teoria despre artă, dar de asemenea şi arta şi, nu în ultimul rînd, literatura, dintr-o concepţie despre lume care pleacă de la Plotin şi s-a trezit în vremea mai nouă la o viaţă şi acţiune proaspete.

Gînditorii şi poeţii secolului al XVIII-lea au dezvoltat în continuare estetica organică a lui Shaftesbury. Dezvoltarea ei cea mai bogată a fost după 1770, prin Herder, Goethe şi prietenii lor. Schiller a transpus-o în limbaj kantian. În sfîrşit, romantismul a făcut din ea punctul central al gîndirii şi creaţiei sale. Conceptul dificil al „formei interioare" a fost înţeles pe această lungă cale tot mai precis şi mai subtil ; totuşi, şi astăzi încă, unii mai vor să-i găsească aspecte noi. Conceptul formei interioare a fost adîncit în mod decisiv însă de către Winckelmann, pe la mijlocul secolului al XVIII-lea. În sensul lui Winckelmann îl concep deja şi reprezentanţii mişcării *Sturm und Drang ;* în ce-i priveşte pe aceştia, prezentul nostru nu se poate raporta decît la interpretarea lui Winckelmann, cînd îşi propune să cerceteze fundamentul creaţiei artistice.

Shaftesbury dezvoltă teoria despre „forma interioară" în eseul său *Judgement of Hercules (Judecata lui Hercule) :* „Unde se dă în mod cert un caracter adevărat şi se înfăţişează just forma interioară, acolo forma exterioară trebuie în mod necesar să se adapteze ei." O premisă spirituală condiţionează deci forma exterioară. Aceasta e formulată încă deplin raţional, s-ar putea chiar

spune : aristotelic. Tot aşa de puţin însă ca la Aristotel, devine conştient în acest loc faptul că activitatea poetului ascunde ceva în sine, ce se găseşte dincolo de limitele cunoaşterii raţionale şi rămîne în interiorul domeniului afectiv, deci nu poate fi decît trăit, iar nu stabilit conceptual. Germanul Winckelmann a putut să înţeleagă mult mai bine creaţia artistică inconştientă. Mistica germană a evului mediu, recunoscuse şi apreciase deja forţa şi însemnătatea sentimentului. Pietismul german din secolul al XVII-lea trezise concepţiile misticii la o nouă putere. De aceea, în secolul al XVIII-lea, în Germania, s-a putut înţelege mai bine decît în Anglia însemnătatea inconştientului, mai întîi pe terenul religiei, apoi şi în domeniul artei. Klopstock a avut primul dintre germani, sentimentul mîndru al unei genialităţi, a cărei esenţă nu consta în înţelegerea clară, ci în forţa puternică a trăirii artistice. Winckelmann a văzut însă în creaţia artelor plastice antice, fantezia artiştilor greci la lucru, o fantezie care, asemeni talentului creator al lui Klopstock, n-a urmat formele conceptuale, ci scoteau dintr-o trăire puternică, insondabilă, a sentimentului, forma operei de artă, cea interioară şi cea exterioară. Shaftesbury nu trecuse în mod esenţial dincolo de accepţiunea că artistul trebuie să fie numai un bun şi pătrunzător psiholog. Cine a fixat exact caracterul figurilor, pe care el — ca sculptor dar şi ca poet — voia să le modeleze, nu poate greşi în schiţarea înfăţişării şi a gesturilor lor ; aşa credea el. Artistul trebuie deci să ştie ce vrea. Winckelmann cere, dimpotrivă, ca artistul să simtă ce trebuie să facă. În interpretările sale nemuritoare despre sculpturile antice, în special în cercetarea lui Apollo din Belvedere şi a unui torso al lui Herakles, a urmărit trăirea puternică în care i s-a revelat sufletului artistului, sufletul operei de artă pe care voia s-o creeze, trăire care dăduse fanteziei artistului un elan impetuos pentru a zbura peste zidurile realităţii şi a se înălţa sus, spre divinitate. Winckelmann ştia însă foarte bine că el nu poate decît să retrăiască, dar niciodată să exprime to-

Scanned with OKEN Scanner

tal în cuvinte şi noţiuni, ceea ce a trăit artistul, ceea ce l-a însufleţit şi l-a făcut capabil să plăsmuiască zei, pe el, care nu văzuse le faţă decît oameni.

Totuşi, Winckelmann şi ulterioara estetică a clasicismului şi romantismului, nu puteau încă să indice esenţialul atît de lămurit, cum putem s-o facem noi astăzi. Esenţa ideii artistice ce i-a apărut lui Winckelmann, a descris-o foarte lămurit Gustav Freytag la începutul studiului său *Technik des Dramas (Tehnica Dramei).* El se gîndeşte aici numai la poet, totuşi nu e greu de dedus din cuvintele sale aplicarea la artist în general.

Freytag ştie că ideea artistică, sufletul tainic, prin care poetul spiritualizează materialul, nu vine în întîmpinarea poetului ca idee şi nici în limpezimea incoloră a unei noţiuni deduse. Dramaturgului îi apar, dimpotrivă, părţile principale ale acţiunii, esenţa caracterelor principale, chiar ceva din culoarea piesei, în acelaşi timp cu ideea. Toate acestea se îmbină într-un întreg inseparabil, acţionează imediat ca ceva viu şi produc în toate direcţiile alte modelări. De aceea, poetul poate purta în sufletul său ideea operei sale şi totuşi, în timpul creaţiei, să nu fie niciodată în stare s-o transpună în cuvinte. Dacă o face în cele din urmă şi ar dori în acest fel să sesizeze ideea de bază a operei sale, se poate întîmpla ca ideea artistică, transpusă de acum în cuvinte, să n-o mai simtă riguros, după legile artei sale. Ea a trecut din lumea sentimentului în lumea raţiunii. Ceea ce nu se poate decît trăi, prin înţelegerea conceptuală şi-a pierdut farmecul cel mai intim.

Artistul plastic şi muzicianul, se văd mult mai puţin expuşi ispitei de a transpune în cuvinte ideea artistică a creaţiei lor. Lor le apare forma şi culoarea, ritmul şi melodia operei, împreună cu ideea pe care ar vrea s-o realizeze, şi căreia îi dau expresie în limbajul artei lor, în culori şi forme sau în sunete. Viziunea artistică în care i-a apărut mai întîi Sixtina, i-a indicat lui Raphael figurile şi aranjamentul lor, nuanţele de culori şi liniile ce corespund conţinutului sufletesc al operei. Nu i-ar fi reu-

Scanned with OKEN Scanner

șit niciodată lui Raphael să transcrie în cuvinte acest conținut sufletesc, așa cum nici noi nu putem decît să-l sugerăm. El l-a trăit în sine ; istoria artelor și estetica poate încerca doar să faciliteze retrăirea pentru contemplator. Retrăirea însăși trebuie lăsată pe seama spectatorului. În același sens încearcă și Winckelmann să trezească în sinea lui ceea ce s-a produs în creatorul lui Apollo de la Belvedere și dă indicații despre felul cum altele pot să trezească în sine ceva asemănător. El știe însă prea bine că nu sînt suficiente cuvintele sale pentru a preciza trăirea inițială a artistului. Căci această trăire inițială conține ceva ce bravează orice înțelegere conceptuală.

Nu se îndepărtează însă între ele arta și concepția despre lume, forma și spiritul, cînd celula primară a unei opere de artă se scufundă aproape în întregime în lumea simțirii ? Dimpotrivă. Mai întîi, față de interpretarea ideii artistice inițiată de Winckelmann, se menține tot ce s-a spus despre trăirea artistică și concepția despre lume, la începutul considerațiilor mele. Preliminariile descoperirii lui Winckelmann arată însă, că ea n-a putut fi făcută decît dintr-o contemplare a lumii care, ca produs al neoplatonismului, a recunoscut în frumos întruchiparea unui element spiritual. Și pentru Winckelmann punctul de plecare al activității artistice rămîne ceva sufletesc-spiritual ; el apreciază doar mai bine decît predecesorii săi conținutul sentimental al acestui spiritual. Dar cea mai bună dovadă pentru corelația strînsă a concepției despre lume cu arta, este rolul pe care îl joacă descoperirea lui Winckelmann în romantism ; căci, în romantism, ajunge la apogeu concepția despre lume a neoplatonismului în asemenea măsură, încît după romantism nu putea să se producă decît o cotitură în direcția opusă.

Premisa acestei cotituri este același Goethe, care ocupă în istoria frumosului ca întruchipare a spiritului, o poziție importantă. Este trăsătura de caracter cea mai importantă a poetului și cercetătorului Goethe, că a recunoscut, platonic, în lumea apariției reproducerea unei lumi de esență superioară și totuși, fără preocupare filo-

Scanned with OKEN Scanner

zofică, i-a acordat și lumii aparițiilor deplinul drept la viață. A făcut distincție, pe de o parte, între realitate și lumea artei, a creat în mod conștient în sensul concepției platonice despre lume ; dar, pe de altă parte, el n-a fost nedrept cu realitatea, n-a ridicat ziduri de netrecut între artă și realitate, a apreciat valoarea poeziei obiectivității și nu s-a îndoit că o preponderență a spiritualului ar dăuna artei. Poate că niciodată nu și-a exprimat Goethe în cuvinte mai clare și mai succinte părerea sa pură, neechivocă, despre creația artistică autentică, ca în scrisoarea către Schiller, din 3 aprilie 1801 : „Arta poetică cere în subiectul pe care vrea să-l înfățișeze o anumită reținere blajină, îndrăgostită de real... Exigențele de sus în jos distrug acea stare productivă inocentă și pun... în locul poeziei, ceva ce pur și simplu nu este poezie".

C

Contra „exigențelor de sus în jos", contra pretențiilor unei epoci metafizice de a lăsa ca în artă să domine fără limite ideile, s-au ridicat, odată cu Goethe, realiștii așa-numitei perioade de argint a literaturii germane ; nici unul mai aspru și mai hotărît decît Otto Ludwig. Obiectivismului și poeziei sale trebuia să i se creeze drum liber, fără nici o fugă din fața trivialului. O bază sigură au obținut aceste dorințe în concepția materialistă despre lume care, în cursul secolului al XIX-lea, a respins metafizica și, odată cu ea, distincția platonică între o lume a realității și o lume a esenței. S-a văzut din mărturisirea de mai sus a lui Gottfried Keller, ce lumină plină de vrajă s-a putut revărsa asupra realității din învățăturile unui materialist. Cu cît a înaintat secolul, cu atît mai neîngrădit a căutat literatura să valorifice realitatea pentru scopurile ei. Îngrădiri care mai contau încă pentru Otto Ludwig, s-au prăbușit cînd a început naturalismul. Zola își propusese ca scop să transpună în operele

sale întreaga viaţă, indiferent de frumuseţea sau urîţenia ei, şi totodată să nu excludă nici cel mai urît cuvînt. Nu trebuia să lipsească nimic, de asemenea nici „l'acte sexuel, l'origine et l'achèvement continu du monde".

Redarea neselectivă de către Zola a întregii realităţi, care îl face pe artist, cel puţin teoretic, un simplu observator şi imitator al învelişului exterior al lumii, contrazice total profesiunea de credinţă despre puterea de creaţie a artistului, ajunsă la maturitate în estetica clasică şi romantică a Germaniei, pornind de la concepţia despre lume platonică şi neoplatonică. Şi mai important este încă faptul, că atît în spatele dorinţelor lui Zola cît şi în acel al scopurilor literaturii sale, stă tot o concepţie despre lume. O opoziţie nu numai între puncte de vedere estetice, ci între concepţii despre lume, exista între Zola şi reprezentanţii ideilor despre creatorul artistic, discutate mai sus. Mai mult încă : aici nu se ciocnesc numai concepţii despre lume de natură diferită ; dimpotrivă, există puncte de vedere contradictorii de teoria cunoaşterii.

Platon şi urmaşii săi văd în realitate apariţii ce nu corespund deplin esenţei lucrurilor. Experienţa noastră ne arată numai o lume a aparenţei. Lumea esenţială nu se relevă simţurilor noastre. Kant exprimă această constatare în limbajul său : lucrul în sine se găseşte dincolo de limitele experienţei noastre.

Cerinţa lui Zola de a reda lumea fără pretenţii metafizice în toate amănuntele sale, aşa cum este ea, se poate explica numai din punctul de vedere al aşa-numitului realism naiv. Realismul naiv este convins că lucrurile trec prin simţurile noastre, neschimbate în spiritul nostru, că noi le simţim aşa cum sînt, că sesizăm esenţa lor atunci cînd o simţim.

Am sugerat felul cum se bazează concepţiile artistice engleze şi germane din secolul al XVIII-lea pe opoziţia platonică a realului, care se oferă simţurilor, cu esenţia-

Scanned with OKEN Scanner

lul care rezultă numai pentru raţiune. Şi Goethe, după ce se considerase multă vreme un realist naiv, a ajuns la constatarea că concepţia sa despre lume caută în spatele realului, esenţialul.

Realismul naiv al lui Zola nu se poate justifica din punctul de vedere al criticii cunoaşterii. El este un rezultat al slabei şcoale a gîndirii din epoca materialistă. Pozitivismul zilelor noastre este mai pe măsura obiecţiunilor ce au fost de mult opuse realismului naiv. Şi el se bazează numai pe rezultatele cunoaşterii senzoriale ; dar pentru el, toate cunoştinţele umane sînt date prin senzaţii ! el nu cercetează mai departe, respinge esenţa lucrurilor ce ar sta la baza senzaţiilor.

Realismul naiv al lui Zola este premisa naturalismului ; de la pozitivism se reclamă impresionismul, orientarea artistică care nu vrea să redea decît impresii [2].

Senzaţia şi simţirea trebuie separate desigur de reprezentare. Senzaţii avem cînd sufletul ajunge la reproducerea senzorială a unei părţi mai mari sau mai mici a lumii exterioare. Reprezentările sînt imaginile amintirii ce rămîn în suflet de la o senzaţie sau chiar de la mai multe. Înainte de a fi zărit sau auzit sau mirosit ceva, sau de a ne fi mijlocit într-un alt fel de către simţurile noastre, noi nu putem avea nici o reprezentare despre aceasta. De îndată însă ce am obţinut prima senzaţie, intervine neprezentarea. Dacă ajunge la a doua, a treia sau a patra senzaţie, a aceleiaşi apariţii, atunci facem legătura cu reprezentarea care a rămas trează în noi de la impresiile anterioare. Este chiar neobişnuit de greu să se elimine, în cazul senzaţiilor repetate, imaginea reprezentării obţinute, deci să adăugăm această imagine din amintire la noua senzaţie.

Pentru impresionism, totul este însă, să se elimine imaginile din amintire. Căci impresionismul este convins că

---

[2] Mă raportez la argumentările Kätei Friedemann din *Die Rolle des Erzählers in der Epik (Rolul povestitorului în epică)*, Leipzig, 1910, pp. 58. urm.

ele ar afecta puritatea impresiilor noastre ulterioare, că ele falsifică impresiile, că ne determină să simţim incorect. Iar pe el îl interesează mai presus de toate puritatea simţurilor : căci pentru el numai ele sînt adevăr. Influenţa reprezentării falsifică deci — după concepţia impresionistă — adevărul natural.

Un exemplu : vedem un arbore ; reprezentarea „arbore“ ne este de mult curentă ; de aceea neglijăm să contemplăm caracteristicile sale specifice şi ne mulţumim să-l anexăm la lungul şir de arbori pe care i-am văzut în viaţa noastră. În acest caz arborele nu este pe deplin valorificat, cel puţin nu în ochii artistului. În loc de a vedea în arbore o îmbinare absolut individuală de lumini şi umbre, de culori şi linii, adică o succesiune bogat mişcată de impresii şi să se cufunde în ele într-un mod nepreconceput, unii artişti văd în el numai reprezentantul unei specii şi ar vrea să fixeze în redarea lui aceasta, iar nu mulţimea de impresii optice pe care le oferă. Pictorul impresionist face invers : lui îi vorbeşte numai seria de impresii, şi la lucrul „arbore“, care declanşează aceste impresii, ar vrea mai bine să nu se gîndească, în timpul lucrului său. De asemenea el nu ar vrea să vadă şi să redea separat nici o fizionomie, nici un ochi sau nas. El crede că serveşte arta vizuală a picturii numai atunci cînd dă la o parte orice amintire a faptului că are în faţa sa o fizionomie, iar în această fizionomie ochi şi nas, deci orice amintire a reprezentărilor „fizionomie“, „ochi“, „nas“ ; sesizează şi valorifică exclusiv numai impresiile optice.

Într-o astfel de excludere a reprezentărilor, impresionismul se apropie foarte mult de pozitivism. Pozitivismul recunoaşte ceva adevărat numai în impresiile izolate. Este doar comoditate şi o formă mai economicoasă a gîndirii, dacă întreaga serie de impresii pe care le trezeşte un singur arbore se rezumă în lucrul „acest arbore“ ; se restrînge şi mai mult această economie a gîndirii, se retrage şi mai mult de la impresii, dacă se constituie un concept

general „arbore“. Dacă alte concepții despre lume văd în această noțiune generală esențialul și adevărul propriu-zis. în opoziție cu lumea aparentă pe care ne-o oferă diferite impresii, atunci pozitivismul respinge accepțiunea unei lumi aparente, denumește noțiunile generale doar „punți ale măgarului“ pentru înțelegerea mai comodă și întrezărește adevărul și esențialul numai în impresii.

Din astfel de premise rezultă pentru gînditorul pozitivist și artistul impresionist sarcina comună de a căuta pe cît se poate senzații pure și neperturbate de nici un fel de influență prin reprezentări. Se reprimă tot ce e conceptual, orice gîndire ; observatorul, colectorul de impresii devine un aparat de fotografiat neobișnuit de sensibil, care trebuie să-și uite propria voință și propria gîndire.

Redarea impresionistă a impresiilor pare a fi posibilă în primul rînd numai pentru pictor. Totuși, de exemplu, *Reitergeschichte (Poveste de călăreți)* a lui Hofmannsthal dovedește cît de departe poate să meargă și impresionismul poetic. Dacă pictorul impresionist redă doar impresie după impresie, așezînd, de pildă, pată de culoare lîngă pată de culoare, pentru a urmări gradarea impresiilor ce domină una lîngă alta, la Hofmannsthal evenimentul unei lupte de cavalerie se descompune într-o serie neîmbinată de imagini izolate ; impresiile ce-i oferă, fără corelație, plutonierului iureșul cel mai nebun, se succed fără ca povestitorul să le înnoade, după cauză și efect. Plutonierul vede escadronul galopînd spre un tufiș, vede primul pluton despărțindu-se de escadron și călărind mai încet ; se vede în luptă și la fel pe căpitan sau un camarad, simte apoi slăbind încăierarea și dintr-o dată se găsește singur în spatele unui ofițer dușman pe un cal sur. Ofițerul „întoarse spre plutonier o față tînără, foarte palidă și gura unui pistol, dar îl izbi în gură o spadă în micul vîrf al căreia era comprimată furia unui cal în galop. Plutonierul își smulse sabia înapoi și înhățâ din locul unde le scăpară degetele celui ce căzuse la pămînt, hățu-

rile calului sur, care își ridică, ușor și grațios, asemeni unei căprioare, picioarele peste stăpînul său muribund". În această relatare se evită orice corelație de idei. Astfel trăiește un om, căruia tensiunea momentului îi răpește orice capacitate de gîndire ; iar descrierea este o capodoperă, pentru că ea corespunde pînă în cele mai mici amănunte stării de gîndire momentane a plutonierului, o stare în care sentimentul unui Eu în acțiune dispare cu totul și nu rămîne decît un Eu care trăiește și este prizonierul impresiilor. Este reprimată conștiința acționării după voință, și anume în așa măsură, încît plutonierul vede o spadă izbind gura ofițerului, înainte de a-și da seama că e propria lui spadă și că ceea ce vede reprezintă rezultatul propriei sale acțiuni. În această tensiune febrilă, impresiile senzoriale sînt clare și precise, dar voința și gîndirea sînt abandonate, toate mișcările devenind mecanice. Astfel, plutonierul se vede cum apucă hățurile calului sur și anume chiar din locul de pe care căzuseră degetele ofițerului, vede apoi cît de ușor și grațios își ridică animalul picioarele peste stăpînul prăbușit și numai după aceea devine conștient că acesta a fost rănit mortal, și anume a fost ucis chiar de el.

Exigențele artei impresioniste sînt pe deplin satisfăcute. E puțin vorba aici despre reprezentări și deloc despre gîndire, sînt înregistrate fără greș impresiile, una după alta, pure. O plasticitate extraordinară țîșnește dintr-o astfel de artă a povestirii care în acest loc își are în orice caz deplina îndreptățire. Ca nicăieri, tehnica impresionistă își avea locul în povestirea luptei de cavalerie a lui Hofmannsthal. În redarea situației, orice altă tehnică n-ar fi putut realiza decît un lucru minor.

Poezia impresionistă poate oferi însă ceva valoros și în alte ocazii : o mare plasticitate și o artă selectă a desenului viu al vieții. De cînd poeții impresioniști ne-au arătat și demonstrat cît de intens se lasă retrăite farmecele cele mai intime și mai subtile ale unui fragment din natură, culorile și formele cele mai personale ale unei figuri vii și în mișcare, ne apare săracă și searbădă o

zugrăvire, care lasă totul pe seama puterii noastre de reprezentare și vrea să ne trezească prin cîteva linii această forță de reprezentare. J. P. Jacobsen arată aceasta într-o pagină din *Niels Lyhne*, care înseamnă o importantă unitate de măsură a culturii spirituale și sufletești mai noi. Se citesc acolo versuri din *Helge* a lui Öhlenschläger ; o femeie a mării — „e cea mai frumoasă pe care o poartă pămîntul" — este descrisă de către Öhlenschläger cu mijloace puțin convenționale și rigide ale artei postwielandiene : brațe albe, membre frumoase, acoperite cu văl argintiu... Ceea ce-i lipsește omului prezent și ceea ce așteaptă el în acest loc, Jacobsen o pune în gura uneia care ascultă : dorința de a fi inițiat în frumusețea specifică a unui astfel de corp al femeii mării : ea trebuia să fie nudă ca un val și trebuia s-o străbată frumusețea sălbatică a mării : pe epiderma ei trebuia să fie ceva din strălucirea fosforescentă a mării în timpul verii, iar în părul ei încolăcite, firele negre ale ierburilor de mare, miile de culori ale apei trebuiau să apară și dispară orbitor în ochii ei, sînul palid trebuia să aibă o răceală răcoritor-voluptoasă, torentul valurilor să curgă printre toate formele, sărutului ei să-i fie proprie forța absorbantă a torentului, iar brațele delicat întinse, trebuiau să se asemene spumei valurilor.

Astfel de dorințe a împlinit impresionismul, și aici rezidă însemnătatea sa. Ce-i drept, o orientare care servește în primul rînd intuiției și purității ei, care retrăiește numai impresiile și de aceea sfidează gîndirea, poate realiza mai mult în domeniul pictural decît în domeniul creației poetice. De aceea, realizarea propriu-zisă a impresionismului se găsește în domeniul picturii.

În cadrul literaturii încetează dreptul impresionismului acolo unde intuiția își pierde însemnătatea pentru poezie. Theodor A. Meyer a indicat în cartea sa *Legea stilistică a poeziei* [3] limitele intuiției și a utilizării ei poetice.

[3] *Das Stilgesetz der Poesie*, 1901.

Pe bună dreptate a afirmat că intuiţiile, adică impresiile senzoriale imagistice nu pot fi oferite decît în pictură, sculptură şi arhitectură. Poezia ar putea însă mijloci intuiţia în general numai prin reprezentări. Căci limba nu acţionează direct asupra simţului nostru vizual ci se leagă de disponibilul existent de reprezentări vizuale. Fără îndoială că obligă fantezia să creeze o intuiţie interioară din reprezentările oferite de limbaj ; totuşi este imposibil să se creeze numai din imaginile intuite deplin valoroase, mijlocite numai lingvistic. Privit din punctul de vedere al lui Meyer, diferenţa dintre literatura impresionistă şi neimpresionistă nu constă deci în posibilitatea, ca prima să genereze şi intuiţii acolo unde a doua trezeşte numai reprezentări, ci dă, prin aceasta, fanteziei, un impuls mai puternic pentru a-şi crea imagini intuitive mai pure. Reprezentările rămîn însă indispensabile şi poetului impresionist.

Că nici sculptorul impresionist nu se poate lipsi de reprezentări şi-a propus s-o demonstreze mult mai înainte, în 1893, încercarea lui Adolf Hilderbrand în *Das Problem der Form in der bildenden Kunst (Problema formei în arta sculpturii).* Nu un teoretician ci un maestru al artei declara acolo că omul nu este deloc în stare să se dezbare complet de reprezentări, deoarece el vede prin ele. Cine atribuie influenţei reprezentărilor o falsificare a adevărului din natură, acela îl forţează pe artist să vadă cu lipsa de experienţă a unui copil nou-născut.

Deja demonstraţiile lui A. Hildebrand şi Theodor A. Meyer au permis să se constate că impresionismul va trebui mai curînd sau mai tîrziu să lase locul unei orientări artistice opuse. Arta impresionistă, care corespunde de fapt unei concepţii despre lume, dar care a făcut aproape de netrecut prăpastia dintre spirit şi formă, dintre trăirea sufletească-spirituală interioară şi aspectul exterior artistic al operei, această artă care se opune, străină prin esenţă, concepţiei despre lume a platonicienilor, pare a primi în zilele noastre, potrivit legii lovi-

Scanned with OKEN Scanner

turii și contraloviturii, ca succesoare, o nouă artă care pornește din nou pe drumul platonicenilor, deci și al clasicismului german și al romantismului german.

D

Nu-mi revine totuși aici misiunea să joc rolul profetului, n-aș dori nici să adun dovezile din care să se poată recunoaște direcția artei viitoare, în primul rînd a poeziei viitoare. Desigur, astăzi se ridică din diferite părți voci demne de atenție, care vorbesc în sensul reveniriii la arta clasică. Alături de poeți și poetese excelente, care nu pot fi socotiți nici printre impresioniști nici la polul opus, care însă nu adoptă nici o poziție față de această problemă, cîțiva protagoniști temerari cred că pot descoperi salvarea viitoarei poezii germane în îndeplinirea exigențelor celor mai severe ale unei stilizări pure. Într-adevăr, clasicismul german, în deosebi Lessing, Goethe și Schiller, s-au străduit să mențină fiecare creație literară în cadrul granițelor speciei sale. Impresionismul, care dă curs impresiilor izolate, vrînd să recreeze din plin viața și să nu lase să apară preocuparea de gîndire în artă, nu poate vedea în cerința unei stilizări pure și a unei respectări riguroase a limitelor ce există sau ar trebui să existe între genurile artistice și speciile poetice, numai o activitate rațională fără scop, ce acționează contra purității impresiilor artistice. De aceea, impresionismul a putut crea drame care nu erau drame, opere lirice și epice care contraziceau principial forma lirică și epică. Pe de altă parte, încercarea de a cerceta esența diferitelor genuri artistice și specii literare, indică o contemplare platonică a lumii ; cel puțin, ea nu apare numai în cadrul esteticii aristotelice, ci a fost îmbrățișată și de gînditori ce nutreau puțină simpatie pentru indicațiile tehnice precise ale lui Aristotel.

Prin aceasta pare a se deschide de la exigența stilului riguros, ce se poate percepe azi, o cale spre punctul de

vedere estetic al clasicismului german, o cale care duce de la impresionismul dușmănos gîndirii, din nou spre o artă plină de forța creatoare sufletească-spirituală : totuși mai lipsesc încă creatorii capabili să transpună ideea fericit înțeleasă într-o operă de artă de însemnătate și efect autentic creator, cel puțin în domeniul poeziei. Cînd ne va fi dăruit creatorul dorit, dacă în genere ne va fi dăruit ? Cine ar îndrăzni mai mult decît să spere ?

Cine stăruie însă să aștepte plin de dor pe viitorul salvator al literaturii noastre, nu trebuie să subaprecieze totuși, din această cauză, ceea ce a produs mare impresionismul. Și în domeniul literaturii ne va elibera numai acela care este botezat cu sîngele impresionismului. Exact la fel, din impresionism au ieșit și în sculptură maeștrii care au deschis drum unei noi arte.

De curînd am cutreierat sălile expoziției de artă a unui oraș nord-german. Obosit cordial de monotonia nesfîrșitelor rînduri de tablouri ce permiteau prea puțin să se simtă măreția și însemnătatea picturii germane a prezentului, am intrat în încăperile atribuite Elveției. Cu o surpriză plină de bucurie, am constatat belșugul spiritual și originalitatea ce se putea întîlni aici. Domina o viață nouă, iar nu un convenționalism rigid. Această nouă viață își avea însă rădăcinile în redarea impresionistă, fără prejudecăți, a impresiilor de culoare și lumină autentic elvețiene. Pictorii elvețieni zugrăviseră încă nu cu multă vreme înainte, mediul lor indigen, oamenii și peisajul, în nuanțele lui Düsseldorf sau Defregger. Că peisajul elvețian are culori și umbre ce nu pot fi găsite în altă parte, culori și umbre ce nu se găsesc numai pe culmile Alpilor, ci și în vecinătatea cea mai apropiată a marilor orașe elvețiene, chiar în ele însele, a devenit cu totul evident pentru pictorii elvețieni desigur numai datorită impresionismului, care a eliminat toate reprezentările vechi și a lăsat să acționeze în puritatea lor nealterată, impresiile. Cu o bucurie intimă am descoperit într-o lungă serie de tablouri elvețiene nuanțele luminoase, în primul rînd umbrele roșii și albastre puternice, care mi-au lipsit

dureros de la plecarea mea într-un peisaj mai puțin pitoresc, a căror lipsă, după zece ani de ședere în Elveția, mi-a făcut grea adaptarea la peisajul din centrul și nordul Germaniei. În excursia de început de toamnă în munții din preajma Zürich-ului și Ütli, le-am văzut acum nu în imagine, ci în realitate.

A mai rezultat încă și altceva pentru mine în aceste recente zile elvețiene : modul cum o personalitate mare poate ajunge de la impresionism la un stil personal viguros și la o artă în spatele căreia se ascunde o concepție despre lume puternică și specifică. De la impresionism vine Hodler ; chiar și în operele sale cele mai recente, pot fi surprinse elemente impresioniste ale formei. Și totuși, în intimitatea creației sale el a depășit de mult simpla redare a impresiilor. Forța și concizia elvețiană a fost transpusă în sfîrșit de către noua pictură impresionistă a Elveției, în culori și forme. Hodler arată felul cum poate un artist să ajungă de la această descoperire, la un stil în care o forță robustă, autentic elvețiană, influențează în mod decisiv „forma interioară“ a operei de artă. În sfîrșit, în Elveția se pictează așa cum numai elvețianul știe să picteze, cum numai elvețianul poate fi pictat. Că arta lui Hodler poate să actualizeze cu mijloace elvețiene și neelvețiene, mi-a dovedit-o, în drumul din Elveția spre casă, fresca de pe pereții clădirii Școlii Superioare din Jena.

Că în arta lui Hodler ce se închide viguros în sine, există ceva ce indică drumul înainte și vizează țeluri viitoare superioare, cred că pot s-o afirm dintr-o convingere foate puternică. Și astfel aș dori să închei cu speranța bucuroasă că Hodler va deschide pentru arta germană drumul spre un viitor mai frumos, așa cum odinioară un alt fiu al Bernei devenise deschizătorul de drum pentru clasicismul german, iar un fiu al Zürich-ului pentru realismul german.

Scanned with OKEN Scanner

ESENȚA OPEREI DE ARTĂ POETICE

1924

A

Der du von dem Himmel bist [1]
Alles Lied und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde !
Was soll all der Schmerz und Lust ?
Süsser Friede,
Komm, ach komm in meine Brust !

Cîntecul contează, pe drept, ca una din cele mai pure creații ale geniului liric al lui Goethe. Totuși, ar fi pierdut cel ce ar căuta însemnătatea cîntecului, în sensul cuvintelor sale. Conținutul poeziei, în măsura în care se exprimă într-un mod conceptual, este extrem de redus. Izbăvirea ce se exprimă aici, trebuie să fie în alt loc. O vrajă misterioasă acționează asupra noastră din poezie ; forma artistică a poeziei, singură, poate condiționa această vrajă. Cîntecul dovedește într-un mod incontestabil că o operă de artă lirică are mai multe de spus decît o trădează sensul cuvintelor sale.

---

[1] Tu care din cer cobori,
Mîngîi orice dor și chin,
Cel lovit de două ori,
Tu de două ori l-alini.
Ah, mi-e pasul tot mai greu !
Chin plăcere, ce-mi pot face ?
Dulce pace,
Vino, vino-n sînul meu !
(Trad. Maria Banuș)

Mai clar și mai repede decît multe construcții poetice voluminoase, acest cîntec al lui Goethe dovedește că poezia își poate exprima altfel și în primul rînd mai eficace conținutul ei, decît prin sensul conceptual al cuvintelor. Conținutul cel mai profund se manifestă prin artisticul expresiei.

Prin cîntecul lui Goethe, cade o lumină clară asupra raportului dintre conținutul și forma unei opere de artă. Conținutul și forma condiționează valoarea unei creații artistice. Materialul li se alătură numai ca ceva secundar și accesoriu. Artistul înnobilează materialul, turnînd în el conținut și împrumutîndu-i o formă. În orice caz, și alegerea materialului poate stimula pe artist. Totuși, rareori dăruiește alegerea materialului o însemnătate deosebită operei de artă. Dimpotrivă, din unul și același material sau din materiale ce au trecut deja prin multe mîini, artiștii pot realiza ceva extraordinar, împrumutîndu-le un conținut nou și deosebit și o formă specifică.

Ce este conținutul ? Ce este forma ? Conținutul e format din idei, e — pentru a ne servi de expresii vechi obișnuite — tot ce este cuprins într-o operă de artă din sfera cunoașterii, voinței și simțirii. În aceeași sferă intră și știința. Sarcina și esența ei este de a preface în cuvinte conceptuale tot ceea ce ține de idei. Arta depășește știința, transpunînd același conținut în formă, în ceva care acționează asupra simțurilor noastre, asupra celor exterioare și asupra celor interioare. Cu totul necondiționat și nelimitat fac aceasta sculptura și muzica pură. Cuvîntul este mijlocul expresiei pur conceptuale, deci științifice. Ca artă a cuvîntului, poezia trebuie să utilizeze cuvîntul, deci un mijloc ce rămîne întotdeauna întrucîtva înrudit cu expresia conceptuală. Numai în măsura în care se poate acționa prin cuvinte asupra simțurilor noastre, poezia este pur artistică. Forma artistică a literaturii este produsă prin audibilul cuvîntului, apoi prin tot ce trezește reprezentări senzoriale prin cuvînt. Aici aparțin, printre altele, imagisticul, intuitivul.

Scanned with OKEN Scanner

Mult mai simplu și mai repede se poate sesiza forma artistică în sculptură și în muzică. Limbajul acestor arte nu este expus pericolului de a fi căutat în lumea conceptualului. De aceea, cercetătorii sculpturii și ai muzicii au avut de spus din totdeauna și cu un succes mai mare și mai rapid, ceva util și just cu privire la forma acestor arte. În special în ultimul timp, cînd se cercetează cu o atenție sporită esența formei artistice, istoria artelor, dar și istoria muzicii, aceștia au ajuns la o înțelegere importantă a formei sau, după cum se spune, a formei operei de artă. Este suficient aici, în ce privește sculptura, să menționăm numele lui Alois Riegl și al lui Heinrich Wölfflin. Ce-i drept, cine practică o astfel de cercetare a formei, se va vedea expus pe pămînt german (iar astăzi nu numai în Germania), obiecțiunii, că construiește doar pe simplul formalism, chiar dacă pleacă de la cunoașterea a ceea ce s-a putut constata aici de la început : că o operă de artă autentică exprimă ceea ce este mai profund în conținutul său numai prin forma sa. Cum poate ajunge la astfel de profunzimi ale conținutului acela care găsește că e inutil să pătrunzi plin de venerație în amănuntele plăsmuirii artistice ? Trebuie să înveți să vezi, pentru a sesiza într-adevăr trăsăturile esențiale ale formei artistice. O operă ca *Kunstgeschichtliche Grundbergriffe. (Noțiunile fundamentale ale istoriei artelor)* a lui Wölfflin, demonstrează aproape pe fiecare pagină cît de puțin au fost în stare vechii contemplatori ai istoriei artelor să recunoască trăsăturile ce dăruiește unei opere sculpturale, forma sa specială.

Este ușor de înțeles că cercetătorii creației poetice se întreabă cît pot învăța pentru scopurile lor, din istoria mai nouă a artelor și dacă e cumva posibil să se rezolve sarcina dificilă a înțelegerii formei artistice a operelor de artă, preluînd procedeele practicate de Wölfflin și tovarășii acestuia. Într-adevăr, cercetătorii literaturii lucrează de o oarecare vreme cu astfel de mijloace. Eu am căutat însă deja în mica mea lucrare *Lămurirea reciprocă*

a artelor [2], să trec în revistă foloasele ce apar pe această cale. Am putut să arăt cît de multă vreme, în special în epoca clasicismului german și a romantismului german, cunoștințele obținute în sculptură au fost utilizate pentru înțelegerea justă a artei poetice. Sînt chiar conștient că am fost doar primul care am exprimat principial, ceea ce de mult se practica : posibilitatea unei lămuriri a operei poetice prin sculptură. Este însă suficient să se formuleze un astfel de principiu, mai mult sau mai puțin nou pentru cercetarea științifică, pentru a te trezi imediat cu o contradicție. Mi s-a reproșat că n-aș ști nimic despre *Laokoon* al lui Lessing și despre urmașii mai noi ai acestuia, care sînt preocupați să facă o distincție precisă între domeniile sculpturii și literaturii. Mi-au reproșat chiar cercetători serioși și deschizători de drumuri, că literatura este arta cuvîntului, iar arta cuvintelor nu poate fi tratată just de cel care pornește de la sculptură și de la muzică. Ca și cum cuplurile de concepte fundamentale istorico-artistice ale lui Wölfflin, ca claritate absolută și claritate relativă sau ca multitudine și unitate, s-ar potrivi exclusiv pentru artele plastice.

Totuși, aș dori, firește, să utilizez și concepte obișnuite în istoria artelor, ce par a fi create deocamdată și în mod esențial numai pentru creații ale artelor plastice. Ceea ce înțeleg, cred că aș putea explica cel mai bine în modul următor. Pentru a caracteriza forma artistică a operelor literare, ne limităm de cele mai multe ori la o matematică inferioară a formei. Se spune ce versuri sau ce fel de strofe există. Se vorbește despre figuri și tropi și în cazul cel mai bun se amintește doar la dramă, despre o trăsătură sau alta a structurii artistice.

Eu tind în general spre o matematică superioară a formei, aș dori să definesc principial modurile de construcție ale artei cuvîntului. Desigur la aceasta servește orice examinare a metricii, apoi la proză constatarea ritmului utilizat, eventual a așa-numitului numerus, des-

[2] *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin, 1917.

pre care vechea stilistică avea mai multe de spus decît stilistica noastră. Totuși, dincolo de aceste limite, o operă de artă a cuvîntului este rezultatul unor îmbinări de cuvinte, apoi de propoziții. Și, așa cum cuvîntul se leagă de cuvînt, cum cuvintele devin propoziție, felul cum sînt modelate propozițiile și dacă se ordonează sau nu construcțiile stratificate ale unor perioade, toate acestea sînt de o importanță decisivă și pot ajuta, dacă este cazul, să se recunoască în sfera operelor de artă a cuvîntului, distincții tipice ale formei, și prin aceasta de asemenea serii de concepte fundamentale mai mult sau mai puțin contradictorii, așa cum au fost demonstrate de către Wölfflin la operele sculpturale.

Chiar și observatorii deosebit de sensibili ai plăsmuirii artistice a poeților, zăbovesc cu plăcere numai la alegerea cuvintelor, cînd vor să descrie îmbinarea cuvintelor unei poezii sau a unui grup de opere poetice. Friedrich Gundolf a arătat deja, în lucrarea sa despre Shakespeare, din 1911, apoi de asemenea în cartea despre Goethe, din 1916, cît de mult contează expresia artistică în cuvinte. El a putut demonstra că germanii au avut nevoie de două secole și mai bine pentru a ajunge la o capacitate a expresiei care să facă posibilă traducerea corectă în germană a lui Shakespeare. Limba secolului al XVI-lea, limba lui Luther, nu avea încă mijloacele de care dispunea Shakespeare în Anglia. Conținuturile și etosul ei aparțin unei cu totul alte pături decît limba de la curte din timpul reginei Elisabeta. Shakespeare utiliza însă limba epocii sale atît de creator, încît nici clasicismul timpuriu german, Wieland de pildă sau Herder, și încă tînărul Goethe, nu puteau exprima ceea ce spusese Shakespeare. Ei au supus-o, dimpotrivă, voinței de exprimare a propriului lor timp, care era obișnuită să situeze omul pe o poziție mai puțin înaltă și mai puțin liberă. Abia Wilhelm Schlegel se apropie mai mult de Shakespeare, fără însă a epuiza totul. El lasă epocii ce i-a urmat, nu numai sarcina de a

traduce din operele lui Shakespeare, pe care el însuși nu le transpusese în germană, dar și să le întregească la propriile lui traduceri, ceea ce Gundolf caracterizează ca „ultimele explozii, văpăi și licăriri ale lui Shakespeare".

Bine inițiat prin lucrarea referitoare la transpunătorii în germană ai lui Shakespeare, Gundolf a caracterizat just, în lucrarea despre Goethe, esența expresiei verbale a lui Goethe, în primul rînd noul pe care îl dăruise tînărul Goethe limbii germane. Se definesc mai precis acum multe din cele rămase încă într-o lumină ezitantă în cartea despre Shakespeare.

Goethe al lui Gundolf zugrăvește cu măiestrie felul cum lirica din tinerețe a lui Goethe dăruiește noi posibilități de expresie fiecărei mișcări, la tot ce e în devenire. Chiar dacă aci este puțin nedreptățită contribuția lui Klopstock, ceea ce e decisiv este relevat cu fermitate : faptul că în lirica tînărului Goethe, viața în mișcare se transpune nemijlocit în limbă și că nu mai există distanță dintre viață și expresia verbală a acesteia, cum se mai găsește chiar și în cîte un sonet al lui Dante sau Shakespeare. Ei vorbeau și tratau despre trăirile lor, Goethe lăsa ca mișcarea tainică a lucrurilor și a sufletului său să devină direct limbă. Dar de îndată ce indică principalele mijloace sau — cum spune el — principalele simptome ale acestui fel de devenire sonoră a mișcării cosmice, Gundolf se oprește de cele mai multe ori la simpla alegere a cuvintelor, sau, de asemenea, la înnoirile gramaticale temerare. Nu arată felul cum din cuvintele noi sau din cuvintele ce obțin un nou conținut, se construiește un întreg poetic, care este la rîndul său o expresie directă a vieții în mișcare. În povestiri și în dramă, în primul rînd în poezia lirică, dovedește chiar Goethe acest nou al artei sale, nu numai prin cuvîntul izolat, ci și prin construcția întregii opere de artă.

Cine pleacă de la Wölfflin, simte o lipsă în modul de tratare al lui Gundolf. Wölfflin a lămurit în mod esențial

tocmai problemele structurii artistice, a arătat felul cum, nu numai în arhitectură sau sculptură, dar și în pictură și în desen, felul de a umple spațiul existent prezintă trăsături importante ale plăsmuirii artistice, firește lăsînd să se descopere și contradicții tipice ale structurii. Cuplul de contradicții ale lui Wölfflin, tectonica și atectonica, sau forma închisă și deschisă, rezultă din astfel de considerații. Cine a făcut școala lui Wölfflin, simte tot mai intens și la operele literare felul cum partea se îmbină cu partea, și după care legi se integrează părțile într-un întreg, dacă există un echilibru sever sau o îmbinare mai labilă, dacă există ceva solid închegat sau trezește impresia că opera poetică bravează orice delimitare și vrea să se extindă la infinit.

Gundolf atinge foarte rar problemele tectonicii sau atectonicii operei poetice ; e ca și cum ar stărui numai să examineze ce culori are tabloul, fără să-l preocupe distribuirea culorilor în imagine, poziția ce-i revine uneia sau alteia dintre culori între ele, și însemnătatea acesteia pentru întreaga operă. Chiar și pictorii impresioniști, care par să acorde întreaga importanță numai redării exacte a valorilor cromatice, satisfac o necesitate artistică în utilizarea justă a spațiului dacă, de pildă, în aceste locuri ale figurii lucrează cu roșu, opunînd apoi albastrul altor locuri, roșului. În desfășurarea mai mult sau mai puțin lungă a unei poezii lirice, a unei narațiuni, a unei drame, există distribuiri înrudite ale nuanțelor selectate. Și, după cum este important să se constate în care loc al unui tablou domină una sau alta dintre culori, la fel esențialul artei unei poezii constă în ordonarea locurilor în care răsună unul sau altul dintre tonuri. Bineînțeles însă, că de arhitectura unei opere poetice țin încă multe altele. Constituie de mult obiectul cercetării modul cum se îmbină act cu act, ce volum și ce însemnătate are un act în cadrul întregului. Ceva corespunzător se poate observa la narațiuni. Dacă pentru un tablou este important felul cum se distribuie figurile, cum se comportă ele față de

Scanned with OKEN Scanner

fundal, la fel fiecare scenariu al unei drame face să se simtă ce înseamnă într-o piesă apariția sau neapariția diferitelor figuri într-un loc sau altul.

B

Ar putea pare că aici s-ar exagera o înrudire cu totul generală între artele plastice și literatură și s-ar subordona pe nedrept literatura legilor artei plastice, în timp ce ea lucrează totuși cu cuvîntul, iar nu cu mijloacele vizibile ale artei plastice. Cu atît mai necesară este dovada că tocmai contemplarea justă a expresiei verbale face posibilă descoperirea unor trăsături importante și contradicții valoroase în construcția operelor poetice, făcînd posibilă o matematică superioară a formei artistice.

Arta cuvîntului este satisfăcută desigur în modul cel mai necondiționat de cel ce frecventează școala științei ce s-a ocupat pînă acum cel mai stăruitor cu cuvîntul, observîndu-i căile în modul cel mai precis. Este lingvistica. Grupele ce au fost de mult formate și valorificate de lingvistică se pot examina cu folos în privința însemnătății lor artistice. Numai să nu se rămînă la treptele cele mai de jos ale acestor formațiuni de grup. Desigur, sînt și ele importante. Dacă pînă și alegerea cuvintelor trădează mult din voința spre formă a unei opere poetice (aceasta se dovedește tocmai prin Gundolf), predominarea substantivului sau verbului, apoi a adjectivului sau a participiului în atribut este pur și simplu caracteristica unor stiluri complet diferite. Cine merge doar puțin mai departe și cercetează dacă o operă poetică vorbește despre un EU, sau dacă se adresează unui TU, sau dacă relatează despre un EL sau EA, descoperă caracteristici ale artei cuvîntului care semnifică ceva decisiv pentru ansamblul numitei opere de artă. Astfel, se știe de mult nu numai să se diferențieze narațiunea la persoana a treia, de povestirea la persoana întîi, ci să se simtă și etosul contradictoriu al ambelor. Cît de importante sînt

aceste diferențe pentru lirică, recunoaște fiecare — așa cum am făcut-o și eu — care constată abaterea treptată de la lirica EU-lui și creșterea vizibilă a unei lirici ce cîntă despre un EL sau o EA. Rainer Maria Rilke poate să transpună o poezie profund tulburătoare la adresa iubitei decedate, din forma obișnuită a mărturisirii la persoana întîi în contrariul ei, care începe : „El știa doar despre moarte ceea ce știu toți" și să-l mențină pe acest EL de-a lungul întregii poezii [3].

La fel cu singularul, își are și pluralul sensul lui artistic și modurile sale speciale de acționare. Cine lasă să cînte un Noi sau se adresează prin cîntec unui Voi, dă de la bun început cîntecului său o forță răscolitoare. Tot ce se spune de către psihologie despre psihologia de mase se referă la acest fapt. Dar nu numai pronumele are acest efect ci și verbul care se leagă cu pronumele. În privința verbului este important însă, în primul rînd, timpul de care se folosește pentru exprimare. În special, iarăși în poezia lirică. Grăbiții au numit prezentul, modul de exprimare specific al poeziei lirice, ca și cum o mulțime de poezii lirice ale tuturor popoarelor, dar și cîntece populare germane și de-ale lui Goethe, n-ar utiliza trecutul, în timp ce prezentul a fost și este obișnuit numai direct la agrăire. E chiar destul de rară pînă la Goethe o poezie care relatează la prezent ceva ce se petrece. La rîndul ei, alegerea fie a prezentului, fie a trecutului caracterizează ansamblul operei poetice. Și pe acel al narațiunii. Sau constituie chiar un mijloc arhitectural al narațiunilor de a împleti în forma de relatare calmă a trecutului, ocazional, locuri ce relatează lucruri trecute la forma prezentă, mai excitantă. Goethe face aceasta de pildă în *Afinitățile elective*.

Obține o privire și mai profundă în diferitele posibilități ale construcției operelor poetice, cine consideră struc-

[3] Compară mai jos, pp. 260 urm., articolul *Schicksale des lyrischen Ichs (Destinele Eului liric)*, în vol. *Wortkunstwerk*, Darmstadt, 1973.

tura frazei. Se impune nu numai diferența artistică profundă între un mod de redare ce se servește de propoziții concise și simple și un altul care folosește perioade ample. Poeții care îmbină într-o poezie lirică (rămîne și în acest caz cea mai bună unitate de măsură) lungi serii de versuri cu perioade ample sau chiar de strofe, se diferențiază lămurit de ceilalți, care prezintă o succesiune mai simplă, plină de pauze. Sau cînd Goethe, care de altfel înclină spre astfel de expresie mai simplă, practică ici și colo modul contrar, vocea sa răsună cu totul altfel, aproape străină ; cîntecele lirice de acest fel apar aproape în contradicție de neîmpăcat cu tonul său obișnuit. El alege expresia potențată și perioada lungă, acolo unde merge pe urmele lui Pindar. Supralicitează aceasta, cu o anumită autoironie, în *Wanderers Sturmlied*.

Pentru a caracteriza diferența dintre o astfel de artă pindarizantă a cuvîntului și succesiunea simplă, obișnuită, a cuvîntului din lirica lui Goethe, un om cu sensibilitate deosebită a citat noțiuni din stilistica antică, le-a răstălmăcit puțin și a vorbit despre „îmbinarea dură“ în opoziție cu „îmbinarea simplă“. Klopstock și Hölderlin i-au apărut lui, ca reprezentanți deosebit de proeminenți ai îmbinării dure. Dar se pot descopri mai mult decît doar îmbinări dure de propoziții, decît perioade ample, ce reîncep mereu, iar apoi se întrerup brusc, în astfel de poezii ale lui Goethe, în cîntecele lui Klopstock și Hölderlin, dar și în acele ale tînărului Schiller. *Wanderers Sturmlied* îi invocă, puțin înainte de sfîrșit, în cîte un pasaj, mai întîi pe Anakreon, apoi pe Teocrit. Dar numai la sfîrșit de tot, în versul final al pasajului sau direct înainte de acesta, se menționează numele celui invocat. Precede o serie mai lungă de versuri, care de la început se referă la o anumită personalitate, dar nu o numesc, și prin aceasta stîrnesc așteptare și tensiune. Așteptarea e satisfăcută și slăbește tensiunea, dar numai la sfîrșitul pasajelor. Pindar aduce adesea lucruri înrudite. Se accentuează și mai mult cînd Klopstock începe poezia *Lehrling der Griechen* cu propoziții rela-

Scanned with OKEN Scanner

tive ce încep cu un „pe care", se extind pe nouă versuri și, în sfîrșit, în versul al zecelea, fac loc propoziției principale și secundare care începe cu un „pe" și dezvăluie sensul întregii structuri a frazei. Oda *An Fanny* a lui Klopstock merge chiar mai departe. De șapte ori în cinci strofe răsună „cînd" din propozițiile anterioare, pînă urmează în sfîrșit propoziția finală cu un „atunci va fi". Schiller îndrăznește ceva asemănător în *Geheimnis der Reminiszenz (Secretul Reminiscenței)* dar și în alte poezii ale începuturilor sale. Ceva asemănător prezintă chiar și începutul plin de nostalgie, aproape exaltat, din poemul *Götter Griechenlands*. La începuturile sale, Hölderlin dezvoltă începutul poeziei *Griechenland — An Gotthold Stäudlin* într-o perioadă care extinde fraza incipientă de-a lungul a două strofe vaste, rezumînd-o, în sfîrșit, la începutul celei de a treia strofe, în cuvintele : „Dacă te-aș fi întîlnit acolo, iubite !", pentru ca numai după aceea să urmeze propoziția finală. Poeziile tîrzii ale lui Hölderlin utilizează în ritmica lor liberă astfel de amînare a cuvîntului sau propoziției decisive, mult mai necondiționat.

Se acumulează aici peste tot piedici ce blochează drumul spre cuvintele decisive. Aceasta amintește de sculptura barocului, mai ales de construcțiile îndrăznețe ale barocului. Contrariul ei este succesiunea mai simplă a unei opere sculpturale din Renaștere. Se manifestă baroc necesitatea de a accentua efectul, înghesuind totul într-un singur loc, dar punînd totodată piedici acestei înghesuiri, piedici ce condiționează ceva ca o tensionare convulsivă a forței presate. Ca obținută în cele din urmă, apare eliberarea mult dorită de ceva aproape insuportabil, salvatoare, la sfîrșit.

Poezia trezește deci impresii artistice ce se pot recunoaște în esența lor, mai repede și mai direct, în operele sculpturale, cînd construcția perioadei nu ezită în fața turnurilor îndrăznețe ale lui Klopstock, Hölderlin sau ale liricii pindarizante a lui Goethe. Riguros gramatical

sînt concepute numai perioadele ample. Dar sensul artistic ce-l au, îl recunoaște mai repede cel care a întrevăzut ceva înrudit în sculptură, și anume o caracteristică a voinței spre formă din care se naște barocul. La sculptură a constatat în special Wölfflin de mult, cît de bucuros sparge barocul liniile echilibrate ale Renașterii, combinîndu-le într-un întreg, cum subordonează amănuntele uniform accentuate ale unei opere renascentiste unui singur accent puternic, ce tinde într-un loc spre o ascuțire și culminare maximă, străină Renașterii. Aceste caracteristici sînt mai ușor de recunoscut de către contemplatorul artei mai odihnitoare, mai calm intuită, cum este arta plastică, decît de contemplatorul artei cuvîntului plină de mișcare, care trece grăbită înainte.

Dacă s-a recunoscut însă esența efectului artistic al acestei lirici ce se servește de perioada amplă, utilizînd-o pentru o împiedicare îndelungată, iar ulterior pentru depășirea aproape eliberatoare a piedicii, atunci se relevă ceva și din arta ce dăruiește o formă deosebit de plină de efect cîntecului *Der du von dem Himmel bist.* În fond, acest cîntec pare modelat atît de fără pretenții, încît aproape nu poate fi simțită o plăsmuire artistică accentuată. Și aci însă, Goethe utilizează ceva din mijloacele versurilor sale pindarizante. O rugăciune plină de ardoare, cîntecul numește numai la urmă de tot cui i se adresează rugăciunea : pacea cea dulce. Și aici îi premerg invocației, propoziții relative care timp îndelungat nu lasă să se afle cine este propriu zis invocat. Deși cîntecul este atît de simplu, deși se abate de la forța mișcată și răscolitoare, de pildă, din *An Schwager Kronos,* el împărtășește cu această poezie din cercul liricii pindarizante a lui Goethe, ceva din tensiunea trezită, ceva din amînarea cuvîntului decisiv. O rugăciune plină de ardoare își poate permite aceasta fără ca prin ea să contrarieze, fără să marcheze, asemeni cîntecelor pindarizante, un caz excepțional în poezia lirică a lui Goethe. Că acest cîntec sugerează un conținut mai profund decît exprimă conceptual

cuvintele sale, se datorează în bună parte formei rugăciunii și, de asemenea, și trăsăturilor specifice ale acestui fel de forme, care au putut fi puse în evidență aci. Nu îndrăznesc să afirm însă, că aș fi descoperit întregul secret al acestui efect al formei.

C

De îndată ce este cercetată funcțiunea artistică a expresiei verbale, se trece în domeniul dificil al relațiilor mutuale dintre conținut și formă. Căci a pune chestiunea funcțiunii artistice a expresiei verbale, înseamnă a cerceta conținutul cuprins în formă. O sarcină neobișnuit de anevoioasă, o sarcină care ar putea, în general, să apară insolubilă. Din cîntecul lui Goethe *Der du von dem Himmel bist* rezultă că expresia verbală autentic artistică a conținutului, depășește toate limitele conceptualului. Noi trăin doar acest conținut ; nu ni se comunică în cuvinte logice. Poetul însuși vorbește prin forma operei de artă, care i se impune lui ca ceva de la sine înțeles, ce nici n-ar putea s-o spună altfel. În acest sens, Goethe cerea să nu i se reproșeze parabolele, el recunoștea că nici n-ar ști să se explice altfel. O astfel de exprimare a formei conținutului este pentru poetul însuși o minune ; și ca o minune trebuie să fie receptată și de către cititor. Cine ar avea însă curajul să decreteze vreo lege în imperiul minunilor ?

Cu toate acestea, se reușește în unele cazuri să se descopere anumite corelații general valabile, între conținutul și forma operei poetice (a operei de artă în general). Orice conținut ține de domeniul concepției despre lume. Într-adevăr se poate demonstra că, în anumite împrejurări, diferențele de concepție despre lume duc la diferențe în plăsmuirea artistică.

Astăzi se lucrează cu plăcere tipologic, în domeniul raporturilor omului cu lumea. Pentru scopurile mele este deosebit de valoroasă constatarea pur spirituală, abso-

lut nepsihologistă, a lui Wilhelm Dilthey despre cele trei tipuri de concepţii despre lume. De o parte două tipuri mai apropiate de natură, de altă parte un tip care subordonează necondiţionat natura, spiritului. În primele, materialismul şi pozitivismul bazat pe cunoaşterea naturii, iar — în contradicţie cu acestea — idealismul obiectiv al panteiştilor şi al panenteiştilor. În ultimul, idealismul libertăţii. Primului tip îi aparţin Democrit, Lucretius, Epicur ; în epoca mai nouă Hobbes, enciclopediştii francezi şi materialismul secolului al XIX-lea, Comte, Avenarius, Mach. Celui de-al doilea tip : Heraclit, stoicismul riguros, Plotin, Spinoza, Leibniz, Shaftesbury, Goethe, Schelling Schleiermacher, Hegel. Idealismul libertăţii se află la Platon şi Cicero, în speculaţia creştină, la Kant, Fichte, Schiller. Primul tip explică lumea spirituală din cea fizică. El evoluează de la materialism la pozitivism, de îndată ce recunoaşte în lumea fizică numai o apariţie, un fenomen. Idealiştii obiectivi descoperă în realitate expresia unui interior, cred că le e îngăduit să presupună în ea o corelaţie sufletească. Ei întrezăresc bucuros în lume implicaţiile unei divinităţi. Pentru ei natura nu este (ca pentru materialişti şi pozitivişti), învelişul exterior ce se manifestă simţurilor, ci tocmai acest ceva divin, a cărui urmă vor s-o recunoască chiar şi în apariţiile neînsufleţite ale naturii. Idealiştii libertăţii sînt oamenii voinţei, pentru care autodeterminarea morală este totul. Personalitatea se face independentă de mersul lumii. Cînd vorbesc despre dumnezeul lor, ei se gîndesc la ceva pur spiritual, care stă dominant în faţa lumii şi a naturii.

Datorită lui Goethe, clasicismul german aparţine în esenţă, celui de-al doilea tip. Numai Schiller păstrează, pe la 1800, drepturile celui de-al treilea tip. Pe calea străbătută în secolul al XIX-lea, unul din cele două tipuri naturale, tipul goethean lasă locul celuilalt, tipului materialismului şi pozitivismului. Idealiştii libertăţii dispar aproape total din viaţa spirituală germană. O astfel de evoluţie se oglindeşte pînă în cele mai neînsemnate sfere ale poeziei germane. Studiul meu *Poezia germană de la*

moartea lui Goethe încoace [4] caută să urmărească această cale în succesiunea de la Goethe, în romantismul german, în realism, naturalism, impresionism. Înrudirea strînsă dintre concepțiile despre lume și formele artistice se dezvăluie cu toată claritatea sa, cînd Zola se declară pentru pozitivism și dezvoltă în sensul pozitivismului esența romanului experimental naturalist. S-a constatat de mult că arta impresionistă concordă, în renunțarea ei la conceptul lucrurilor și în accentuarea exclusivă a valorii pentru cunoaștere a impresiilor, cu urmările pozitivismului ; relativismul pozitivist al lui Mache fusese denumit filozofia impresionismului. Revenirea ce se produce, de la începutul secolului al XX-lea încoace, în concepția despre lume, a permis ca tipul idealismului libertății să reînvie din nou. El s-a manifestat în profesiunile de credință etice ale expresionismului.

Schimbarea menționată se poate observa chiar și în uzanțe artistice anumite. Secolul al XIX-lea a respins exploatarea dramatică a răufăcătorului. Acesta conta ca un mijloc neartistic. S-a spus că nu-l utilizează nici antichitatea, nici Shakespeare. Faptul își avea rădăcina în abaterea de la idealismul libertății și de la valorile sale morale. Schiller fu amarnic blamat, că drama sa contrazicea această convingere. Goethe încercase, mînat de sentimenul cosmic panteistic, deja în *Clavigo*, o tragedie a contradicțiilor egal îndreptățite, reluîndu-le mereu mai tîrziu. Schopenhauer și Hebbel au susținut același lucru pînă cînd, în sfîrșit, Gerhart Hauptmann, în *Michael Kramer* și în *Kaiser Karls Geisel (Ostatecul împăratului Carol)* a susținut cu o ultimă exagerare, dreptul moral al răufăcătorului la prelucrarea dramatică, și a împins tragedia din domeniul ei obișnuit, al aprecierii morale, spre înțelegerea necondiționată și a voinței nemorale. Și în acest caz, apare revenirea la creațiile expresionismului care, asemeni lui Schiller de odinioară, hotărăște între bine și rău și, în opoziție cu secolul al XIX-lea, a readus pe răufăcător pe scenă.

[4] *Deutsche Dichtung seit Goethes Tod*, ed. II, Berlin, 1920.

D

Aci se poate constata într-adevăr felul cum, condiţionat de o concepţie specială despre lume, conţinutul determină plăsmuirea artistică. Mai curente şi mai general cunoscute sînt astăzi încercările de a deduce specificul plăsmuirii artistice din imaginea despre lume a diferitelor grupuri de popoare. Wilhelm Worringer ar dori să atribuie forma artistică pe care o numeşte gotică, structurii sufleteşti a omului german. El crede că regăseşte în arta gotică străduinţa furtunoasă spre infinit, observată deja odinioară de către Wilhelm Scherer în creaţia poetică germană. Acestei potenţări gotice, cu caracterul ei multiplicativ, i se opune, la Worringer, echilibrarea liniştită a caracterului adiţional antic al artei şi în primul rînd al ornamentaţiei. „Goticul“ lui Worringer deveni curînd o lozincă favorită a tuturor celor care aveau de relatat ceva despre arta germanică, sau chiar şi numai despre arta germană. Pretutindeni pe sol german şi în special unde germanii au creat în mod conştient artă germană, trebuia să existe goticul. Ceea ce susţinuse Heinrich Wölfflin despre baroc, în opoziţie cu arta Renaşterii, fu adăugat la aceasta. De preferinţă era interpretat romantismul german în sensul acestui fel de gotic şi acestui fel de baroc. Poezia lui Goethe conta, în totală opoziţie cu un astfel de romantism, ca şi cum Goethe nu s-ar apropia, în majoritatea creaţiilor sale, de voinţa pentru formă a romantismului.

Pentru a înţelege just arta lui Goethe, nu este permis să se uite că voinţa germană pentru formă nu-şi găseşte deplina împlinire nici în echilibrul sever al antichităţii sau al Renaşterii, nici în exaltarea barocului. Germanii simt ceva străin în antichitate şi în Renaştere, deoarece aici modelarea artistică se abate de la viaţă şi pretinde pentru sine un drept propriu. O astfel de modelare accentuată îi apare germanului ca ceva neautentic şi neadevărat. Ea se opune necesităţii lui de a lăsa spaţiu nelimitat elementului personal, deoarece ea fixează

Scanned with OKEN Scanner

elementul personal între limitele consacrate din vechime. Germanul ar dori să atace artistic viața în structura ei cea mai personală, să fixeze clipa în care această viață străbate prin ființa omului la suprafață. În Rembrandt, a identificat Georg Simmel, în 1916, în cartea sa despre maestru, această particularitate a plăsmuirii artistice germane. Cu această demonstrație, Simmel a tras linia de delimitare dintre Rembrandt și goticul care duce, chiar și prin tensiunea sa interioară puternică, la gesturi fixe, la o ținută ce se resimte mereu. Și barocul din secolul al XVII-lea are această înclinare spre o formă ce neglijează elementul personal în favoarea unei atitudini predominante.

Goethe nu s-a abătut numai în tinerețe de la o artă care își fixează conținuturile sale într-o formă demult existentă, valabilă odată pentru totdeauna. Germanul n-a creat niciodată astfel de forme supraindividuale. Strofa lui Horațiu, sonetul și plăsmuirile înrudite, corespund simțului pentru formă al omului „latin", al clasicismului antic, al romanicilor. Din firea germană nu putea să rezulte decît o formă metrică care lasă elementului celui mai personal atîta spațiu, cîtă modelare supraindividuală redusă este în ritmurile libere ale lui Klopstock, Goethe, Hölderlin și ale urmașilor lor. Ritmurile libere permit să se acorde conținutului celui mai personal și mai propriu, o expresie artistică pe deplin corespunzătoare. Potrivit voinței germane pentru formă, în ele forma este expresia cea mai nemijlocită și mai nelimitată a conținutului personal.

Storm exprimă exact specificul plăsmuirii germane, cînd voia să cerceteze caracterul liricii autentice sau pure. Definiția conceptului liricii pure — mereu încercată de către Storm, formulată definitiv în prefața la a sa *Antologie din poeții germani*[5] — concordă pe deplin cu constatările rezultate din poezia de mai sus a lui Goethe *Der du von dem Himmel bist*. Lirica pură nu trebuie să se exprime — după Storm — conceptual, ci să

[5] *Hausbuch aus deutschen Dichtern*, 1870.

lase să se simtă conținutul ei din efectul senzorial al formei cuvîntului. Contează prin aceasta să se găsească, de la caz la caz, o formă verbală care, prin alegerea cuvintelor, prin structurarea auditivă, sonoră, să trădeze sentimentului, specificul conținutului. Opusă unei astfel de intensități este plăsmuirea lirică care include idei logice pregnante, consacrate printr-un vechi uz, în dimensiuni severe și precise, bine articulate.

Exact așa o consideră dialogul versificat al lui Storm *Lyrische Form (Forma lirică).* Poetul laureat declară : Forma este un vas de aur în care se toarnă conținut de aur". „Un altul" (firește e Storm însuși) replică : „Forma nu este altceva decît conturul ce închide trupul viu". Se ridică aci o obiecțiune nu numai contra impecabilei arte formale a lui Geibel, ci și contra celei mai mari părți a liricii negermane, chiar și a celei mai sărbătorite. Cîntecul antic, arta greacă a strofelor, ca și moștenitorul roman al acestora, Horațiu, apoi Dante, Petrarca, înseși sonetele lui Shakespeare, toate se includ în conceptul unei arte care toarnă în vase de aur conținut de aur. Într-adevăr, Storm nu a recunoscut niciodată unei astfel de lirici, dreptul la deplina egalitate cu cîntecul german mai puțin artistic, dar modelat pe măsura conținutului.

Storm luptă pentru definirea justă a idealului liric pe care-l întrezărește. El spune odată, că în cuvinte rezidă doar sensul poeziei, sufletul poeziei se găsește însă printre cuvinte. Mișcarea ritmică și nuanța sunetului versului ar trebui să transpună pe loc poezia în muzică și prin aceasta să exprime simțirea din care a țîșnit ea. Dacă cîntecul *Der du von dem Himmel bist* poate conta ca o dovadă categorică pentru părerea lui Storm, atunci cîntecul lui Goethe *Auf dem See* este și mai conform convingerii lui Storm.

Und frische Nahrung, neues Blut
Shaug'ich aus freier Welt ;
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält !
Die Welle wieget unsern Kahn

Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Aug', mein Aug', vas sinkst du nieder ?
Goldne Träume, kommt ihr vieder ?
Weg, du Traum ! so gold du bist :
Hier auch Lieb' und Leben ist.

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne ;
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht. [6]

---

[6] Și-un sînge proaspăt, noi puteri
Eu sorb din largi tării ;
Natură, blîndă-n mîngîieri,
La sînul tău mă ții !
Și luntrea unduie pe lac
În ritm de vîsle, lin,
Și munții ce nouri îmbrac
În drumu-ne se-ațin

Unde mi te-afunzi privire ?
Iar vii, vis de fericire ?
Piei, oricît de scump ai fi !
Viață, dragoste-s și-aici !

Licăresc în unde
Stele, mii, plutitoare ;
Negura pătrunde
Totul pînă-n zare ;
Vînt de nori foșnește
Pe umbrite ape
Lacul oglindește
Fructul copt aproape

(trad. Maria Banuș)

Ideea ce însufleţeşte poezia nu este transpusă cu nici o silabă în cuvinte conceptuale. Cine ar vrea s-o exprime ar trebui să spună, de pildă : Amintirea unei fericiri pe care ai avut-o odată şi de care încă numai cu greu te lipseşti, poate să tulbure raportul nostru cu natura, în general cu lumea. Dacă ai însă suficientă forţă morală să învingi o astfel de amintire şi să-ţi trăieşti viaţa cu curaj temerar, se stabileşte un raport aprofundat cu natura ca şi cu lumea. Goethe îşi structurează poezia din trei părţi. Expresia sentimentului naturii la început şi la sfîrşit. Între acestea, mărturisirea amintirii dureroase şi depăşirea ei voioasă. De o importanţă decisivă este diferenţa în exprimarea sentimentului faţă de natură de la început şi de la sfîrşit. Sentimentul faţă de natură este adîncit şi transfigurat în cele din urmă datorită stăpînirii de sine. Toate acestea sînt transpuse într-un efect senzorial, în evenimenţial, trăim şi noi întîmplarea.

Poezia se serveşte, pentru a prezenta această succesiune, de forma prezentului. Din nou se demonstrează însemnătatea unei categorii gramaticale. Noi trăim oarecum generarea ei. Goethe începe cu momentul unei bucurii proaspete, neîntrerupte, faţă de natură. Tot ce trebuie să urmeze mai e încă în viitor. Prezentîndu-ne succesiunea la forma prezentului, ceea ce duce spre impresiile profunde despre natură ale finalului, noi pătrundem cu poetul în viitor. Trăim cu el o activare a energiei poetice. Mult mai puţin importantă este pentru noi opera de artă închegată a poeziei. Aşa cum lămureşte Nietzsche, poezia indică bucuria germană în faţa devenirii, în timp ce omului „latin“ îi place mai mult existenţa liniştită, durabilă. Cîntecul nu proiectează nimic într-o depărtare nebuloasă, ci viaţa pulsează în faţa ochilor noştri. O trăire unică obţine o formă unică. Goethe îmbracă fiecare din părţile poeziei într-o formă specială a versului. Conţinutul nu se subordonează într-o modelare suprain-

Scanned with OKEN Scanner

dividuală oarecare, ci cîștigă o formă personală, pentru a exprima ceea ce are mai personal [7].

Acestea sînt absolut trăsături ale simțului german pentru formă. Ce-i drept, primul a fost un grec din epoca tîrzie care a dat deja expresie acestui simț al formei, în contradicție cu concepțiile estetice ale antichității clasice. Neoplatonicianul Plotin trebuia mereu evocat, cînd gîndirea germană își dădea seama de propriile sale intenții. Mistica germană, Jacob Böhme, romantismul german, sînt de acord în esență cu perspectiva despre lume a lui Plotin. Shaftesbury, denumit cel mai german dintre englezi, dar și Giordano Bruno, transmit clasicismului german, părerea despre lume a lui Plotin.

Plotin s-a ridicat primul contra esteticii raporturilor proporționale, contra canonului cifric al atelierului antic. Pentru el nu era suficientă proporționalitatea corectă, cînd trebuia să decidă dacă ceva este sau nu frumos. Pentru el era frumos numai ceea ce trăda în fiecare trăsătură a formei, un conținut important. Ceva interior, spiritual, care se impune prin apariția exterioară, era pentru el premisa inevitabilă pentru impresia frumosului.

Părerea lui Plotin despre frumos concordă pînă în cele mai mici amănunte cu ideile lui Storm despre lirica pură, apoi cu creația lirică a lui Goethe. Te simți aproape tentat să-i atribui lui Plotin și concluzia extremă că expresia verbală conceptuală pregnantă, prinsă în măsurile bine calculate ale versurilor lui, nu-i apare ca o operă de artă autentică. Dar aici se găsește poate linia de demarcație ce separă simțul german al formei, de grecul Plotin. Deconceptualizarea expresiei verbale, realizată de Goethe, este promovată de Storm, și corespunde mai direct voinței germane pentru formă.

---

[7] Compară mai jos pp. 277 urm., articolul *Zeitform im lyrischen Gedicht (Forma temporală în poezia lirică)* din vol. *Wortkunstwerk*, Darmstadt, 1973.

Ea poate fi exagerată în sens unilateral, poate face dintr-o poezie lirică o operă de artă pur muzicală, care nu mai acționează decît asupra urechii. Ea contrazice esența narațiunii și în special esența dramei. Cuvîntul care — așa cum trebuia să se spună aici de mult — este strîns înfrățit cu noțiunea, mai trebuie să păstreze în narațiune și dramă mereu ceva conceptual, dacă narațiunea și drama nu vor să devină o lirică în întregime muzicală. Renunțarea la numerele fixe în dimensionarea părților unei opere de artă, înlocuirea acestui fel de legitate exterioară cu o lege artistică interioară, rămîne totuși o caracteristică importantă a simțului german pentru formă. Tocmai germanul subapreciază ușor rolul ce-l joacă numărul în arta altor țări.

E

Atelierul antichității grecești clasice a impus mereu — mai ales cînd era în discuție figura omenească — raporturi proporționale severe, valabile odată pentru totdeauna, ale diferitelor părți ale corpului. Altfel, Plotin nu ar fi avut nevoie să se apere atît de energic, în serviciul unei profesiuni de credință estetice proprii, contra unei valorificări și contra unei creații artistice care ținea la raporturile numerice obligatorii, numai pe acestea socotindu-le caracteristici ale frumosului. Canonul lui Polyklet n-a fost capriciul unui excentric, nici ceva izolat. Numerele fixe ale versurilor și strofelor antice și romanice dovedesc de asemenea, ce însemnătate are raportul cifric riguros pentru omul „latin“ și pentru arta sa. Un artist ca La Fontaine construiește — cînd aparent renunță la strofele tradiționale cu raporturi cifrice fixe — atît de proporțional, încît de pildă fabula despre lup și cîine își etalează cele 41 de versuri în jurul unui vers central, care reprezintă axa mediană, în succesiunea 12—8—1—8—12.

Scanned with OKEN Scanner

În dramele lui Corneille se poate recunoaște mai ușor necesitatea clasicismului francez de a plăsmui construcțiile sale simetrice, potrivit raporturilor cifrice severe. Nu numai fiindcă în ele se disting mereu cinci acte. Dimpotrivă, cel de-al treilea act este astfel așezat încît obține importanța axei mediane a plăsmuirii proporționale a unui grup sculptural. Așa cum într-un tablou riguros tectonic sau într-o clădire de același fel, există, în stînga și în dreapta axei mediane, figuri sau elemente arhitecturale, la fel corespund la Corneille între ele, actul al doilea cu al patrulea și primul cu al cincilea.

Desigur că atît Goethe cît și Schiller recurg, în unele din creațiile lor (de pildă în *Iphigenie* sau în *Maria Stuart*), la o simetrie cifrică înrudită a construcției. Astfel de concesii făcute voinței latine pentru formă cunoaște arta lui Dürer. Modul de plăsmuire germanic, mai liber, se poate observa mai bine în dramele lui Shakespeare, apoi în dramaturgia germană, cînd aceasta merge pe urmele lui Shakespeare.

Totuși impetuozitatea bruscă a lui Shakespeare, care izbucnește într-un mod baroc, se diferențiază sensibil de modul mai simplu al lui Goethe. Rezultă două tipuri ale plăsmuirii germanice. Pe de o parte un tip mai gotic, care merge pînă la grotesc ; pe de altă parte unul mai liniștit, mai potolit. Acolo Wolfram von Eschenbach, aici Hartmann și Gottfried ; acolo Fischart, aici Hans Sachs ; acolo Klopstock, aici Goethe. Goethe ar fi văzut în acest tip mai frămîntat numai manieră, iar nu ceea ce pentru stil conta ca ceva suprem. Stilul era însă pentru el plăsmuirea ce corespundea atît de necesar conținutului, făcînd din legea conținutului, lege a modelării, așa cum în natură forma unui organism este condiționată de o lege interioară. Astfel apariția exterioară a unui arbore este determinată prin legea ei interioară. Într-adevăr, Goethe se servește, pentru a-și face inteligibilă estetica sa organică, de la început, de simbolul arborelui.

Scanned with OKEN Scanner

Scrierea sa *Despre arhitectura germană* [8], monument în onoarea lui Erwin von Steinbach, din 1773, e străbătută ca de un leitmotiv de compararea catedralei de la Strassbourg cu un arbore. Construcția e numită de Goethe o idee babilonică, mare, frumoasă cu necesitate pînă în cele mai mici părți, ca arborii lui Dumnezeu. Zidul, ce trebuia îndreptat spre ceruri, se înalță asemeni unuia dintre arborii măreți, vast răspîndiți ai divinității, care prin miile de ramuri și milioanele de rămurele și frunze vestesc măreția creatorului lor. Goethe privește încîntat aceste mase mari armonioase, dăruite cu viață în nenumăratele lor mici părți. Ca în operele naturii veșnice, totul este formă pînă în cele mai mici fibre și toate au ca scop, întregul. Aceasta i s-a relevat lui Goethe la Catedrala din Strassbourg, de la care el se așteptase să fie un monstru diform, cu părul încrețit, total strivit de ornamentație.

Și Schiller s-a folosit de simbolul arborelui cînd, în 1793, în scrisorile către Körner, i-a expus, vizibil sub impresia esteticii organice a lui Goethe, esența frumosului. Arta horticolă îi era familiară fiului lui Johann Kaspar Schiller încă din copilărie. El se gîndește la procedeele artistice ale unui parc în stilul lui Le Nôtre cînd vorbește, în scrisorile către Körner, de grădinarul care ciopîrțește un arbore, făcîndu-l „figură geometrică". Obiectează că natura arborelui e contrazisă de exigențele firești compasului Deoarece, fără discuție, noi nu am putea să-i concedem arborelui natura sa, personalitatea sa, ne repugnă violentarea și ne place dacă arborele distruge prin reacția sa interioară, tehnica ce i se impune. Tehnica este peste tot ceva străin, acolo unde ea nu rezultă din esența lucrurilor însăși, unde nu este una cu întreaga existență a lucrului, unde nu vine din interior, ci din exterior, unde nu este înăscută în mod necesar lucrului, ci i se dă, este deci întîmplătoare. Aceasta e gîndită pur plotinic. Schiller continuă această idee. Un mesteacăn,

[8] *Von deutscher Baukunst*, 1773.

Scanned with OKEN Scanner

un brad, un plop este frumos dacă se înalță zvelt, un steiar cînd se încovoaie, deoarece, abandonat sieși, stejarul se încovoaie, în timp ce fiecare dintre ceilalți trei arbori preferă direcția dreaptă. Dacă stejarul apare drept, iar mesteacănul încovoiat, nu sînt frumoși, pentru că trădează o influență străină, o lege a construcției ce nu le este proprie. Pentru Schiller este frumos un arbore care se folosește de libertatea sa, care nu se orientează servil după vecinul său, ci se pune în evidență prin ceva, cu oarecare îndrăzneală, pe sine însuși, iese din ordinea sa, se îndreaptă îndărătnic încoace sau încolo, chiar dacă ar trebui să lase aici un loc gol, dincolo să perturbe ceva prin intervenția sa impetuoasă, iar nu arborele ale cărui ramuri rămîn timid încolonate, ca și cum ar fi trase cu sfoara.

Încă odată ne aflăm în fața opoziției unei forme supraindividuale etern valabile cu o formă care, fiind ceva unic, corespunde unicității unui conținut special. O astfel de plăsmuire cu totul personală a unui conținut personal poate trezi ușor impresia amorfului, chiar poate să devină repede amorfă. Pentru a scăpa de primejdie, unii artiști germani ca Dürer sau Goethe s-au apropiat ocazional de proporționalitatea riguros cifrică a artei antice și romanice. Cu atît mai remarcabil devine chiar la ei o înclinare artistică care omului „latin“ îi apare ca o caracteristică a distrugerii formei, dar care atît în arta germană cît și în simțul german pentru formă, contrazice efectul de ansamblu unitar al unei opere de artă.

Rămîn la simbolul arborelui. Un arbore, care se dezvoltă liber și nestingherit în natură, poate să lase eventual să se dezvolte excesiv o mlădiță sau o ramură, în timp ce latura ce nu este spre soare, rămîne în urmă cu creșterea. La fel în sensul esteticii organice, un amănunt, un episod se poate dezvolta pe seama întregului. Într-adevăr, aceasta corespunde artei germane. Oskar Hagen citează, în cartea sa despre *Perspectiva germană* [9], dovezi

[9] *Deutsches Sehen*, 1912.

clare din domeniul literaturii germane ca și al artei plastice germane. Poeți din evul mediu care transpun în germană modele străine, zăbovesc cu plăcere la zugrăvirea mai precisă și mai îngrijită a unui amănunt. Mai ales Dürer este germanul temeinic care, în special în gravurile sale în cupru, execută atît de penibil de precis orice amănunt, încît dăunează clarității operei de artă în ansamblu. Este o plăcere să urmărești cu lupa conștiinciozitatea cu care este modelat amănuntul. Dar cine lucrează cu lupa, pierde din ochi, pentru moment, cu totul impresia de ansamblu a unei opere de artă. Ceva înrudit se găsește pas cu pas la cei mai germanici dintre pictorii germani, ca de pildă la Moritz v. Schwind. Poeților romantici ca Brentano și Tieck, dar chiar și lui Klopstock și Jean Paul, le place această zăbovire la episodic. Goethe face ceva asemănător în *Faust*. Noaptea clasică a Walpurgiei este un vlăstar unic, excesiv de dezvoltat, al poeziei, nespus de bogat în artă, dar o grea piedică pentru înțelegerea unitară a întregului *Faust*.

F

Din nou arta plastică permite să se recunoască mai repede și să se definească mai precis această trăsătură esențială a voinței germane pentru formă. Ar fi mai puțin simplu și mai puțin sigur să se exprime ceea ce este decisiv dacă, în locul artei plastice, s-ar recurge la muzică și s-ar deduce din conceptele ei caracteristicile plăsmurii germane. În acest caz ar putea desigur apare neînțelegeri, au apărut chiar cînd s-a recurs la muzică pentru lămurirea literaturii. Se vorbește frecvent despre arhitectura muzicală a poeziei, înțelegînd-o în sensul arhitecturii mai libere și chiar amorfe, și se caracterizează prin acest cuvînt tocmai modul de plăsmuire germană. Muzica contează în această corelație de la bun început ca ceva atectonic. I se atribuie ceva arbitrar în structură sau chiar pur și simplu în succesiunea tonurilor, ceea ce nu-i

este deloc propriu. Dimpotrivă, și muzica se diferențiază în tectonică și atectonică, în modelată riguros numeric și creată mai liber. Ar trebui întrebat dacă muzica, care urmărește o tectonică solidă, nu lucrează mult mai mult cu raporturi cifrice fixe decît poezia de același fel, poezia voinței „latine" pentru formă. Tonurile se lasă mai ușor supuse legității riguroase a proporționalității cifrice, decît cuvintele, mai nestrunite, cu care lucrează literatura și de care are nevoie poetul cînd vrea și trebuie să exprime altfel conceptualul.

Cine vrea, prin urmare, să interpreteze literatura ca o formă personală iar nu general valabilă, prin comparație cu muzica și să pătrundă astfel în sensul artistic al construcției ei, nu poate să învețe ceva decît dintr-o muzică, care este din capul locului, atectonică. Caracteristica acestui fel de muzică este, între altele, utilizarea leitmotivelor. Leitmotivului muzicii îi corespunde în literatură orice revenire a motivelor, situațiilor, turnurilor înrudite, care stabilește legături la mari distanțe în cadrul unei singure opere. Pentru sentimentul nostru, finalul din *Faust* al lui Goethe se leagă dintr-odată cu clipele cele mai pasionate ale tragediei Margaretei, cînd, la urmă, Gretchen roagă pe Fecioara Maria, în cuvinte ce sună ca rugăciunea din Zwinger, deși acolo se exprimă o profundă remușcare, iar aici fericirea supremă. Cu îmbinări înrudite lucrează ca leitmotive Goethe în *Afinități elective*. Paharul cu literele E și O revine mereu cînd se ating clipe importante în desfășurarea iubirii dintre Eduard și Otilia. Pentru sentiment se lămuresc cotiturile din destinul amîndor, creșterea și descreșterea speranțelor ce nutresc, în sfîrșit prăbușirea acestor speranțe, de cîte ori este amintit paharul. La fel se întîmplă cu celelalte leitmotive ale acestui roman. Din nou se poate separa distribuirea liberă a acestui fel de leitmotive, de un mod de întrebuințare mai riguroasă, care nu permite să apară leitmotivul în cadrul unei poezii în orice loc, ci folosește și această caracteristică a arhitecturii muzicale mai libere într-un sens tectonic mai riguros. În acest caz apare chiar

în locuri, care cifric sînt la distanţă egală între ele, de pildă la sfîrşitul capitolelor care deja prin numerotarea lor în cărţi sau capitole, amintesc de necesitatea latină a unor raporturi dimensionale fixe. Astfel utilizează leitmotivul de pildă Zola.

Mereu se verifică opoziţia dintre simţul latin al formei şi simţul german al formei. Deoparte necesitatea unei ordini mai riguroase, vizibile în ansamblu, de alta dorinţa de a da nestingherit expresie la ceva interior, chiar dacă ar fi pe seama simetriei efectului de ansamblu, uşor sesizabil. În consecinţă, raportul dintre conţinut şi formă este un altul în lumea antică şi romantică, decît în cea germană. Deoarece omul „latin“ se simte bine cînd apare în faţa unei ordini vechi, obişnuite, şi a unei forme de mult cunoscute, sacrifică cu plăcere ceea ce este foarte personal în conţinut, în favoarea modelării supraindividuale obişnuite. Aceasta contrazice însă simţul german al formei. Pentru acesta conţinutul şi forma trebuie să se îmbine mai strîns şi mai solid. Nu trebuie să dăuneze nimic trupului viu. Forma nu trebuie să fie decît conturul care-l înfăşoară. Cu Storm, germanul renunţă bucuros la vasul de aur al plăsmuirii străvechi; dacă poate constata că un conţinut de aur îşi obţine nealterat expresia.

PARTICULARITĂȚILE FORMEI ROMANULUI

1914

A

Se subapreciază adesea efectul ce-l exercită asupra sufletului nostru structura unei opere literare, raportul în care se află între ele, părțile ei. Eu cred că descopăr în această subestimare, o rămășiță a tendinței artistice din epoca postclasică. De-a lungul întregului secol al XIX-lea, se poate urmări repulsia contra structurii artistice severe a creațiilor poetice. Romantismul a declanșat repulsia. Pe calea sa spre materialism, cu cît i-a devenit secolului în general mai indiferentă forma, cu atît s-a apreciat mai puțin organizarea unui întreg artistic.

Se impune presupunerea că repulsia contra unei structuri gîndite artistic, proprie secolului al XIX-lea, a stimulat dezvoltarea considerabilă a romanului. Deoarece se evita de preferință să se lase ca o operă literară de o arhitectură severă să devină un întreg unitar, poeții s-au îndreptat cu predilecție spre forma literară care de la început nu pare să ridice pretenția pe care trebuia s-o satisfacă dramaturgul, dar și poetul epic și liric. Romanul se opune chiar și datorită volumului său, unei structurări clar simțite. De asemenea, durata îndelungată a redactării lui, face să amorțească adesea chiar și mîna cea mai indicată pentru rezumarea energică, strunirea puternică a materialului refractar la plăsmuirea creațiilor poetice mai puțin voluminoase.

Încet și printr-o muncă neîntreruptă, au luat naștere tocmai capodoperele literaturii mondiale din domeniul romanului. *Don Quijote* capătă a doua parte a sa numai după ani de zile. Cu privire la durata elaborării *Anilor*

Scanned with OKEN Scanner

de Ucenicie şi despre dezavantajele încheierii ei tîrzii, nu mai este nevoie să se spună astăzi nici un cuvînt. În timpul scrierii romanului *Nouvelle Héloïse,* Rousseau deveni un alt om ; şi în roman se oglindeşte transformarea. Ceva asemănător se poate şi mai tare observa în prima versiune a romanului *Der grüne Heinrich (Heinrich cel verde)* de Keller ; arhitectura amorfă, în care o incluziune creşte mult peste limitele intenţionate, este condiţionată în parte de lipsa de prevedere a lui Keller de a fi lăsat să se tipărească şi să se publice începutul, înainte de a fi fost scrise continuarea şi sfîrşitul. Prin aceasta Keller alunecă, deja la realizarea primei sale mari creaţii, pe o cale greşită, cale umblată cu predilecţie de romancieri, cînd au creat o lucrare deosebit de reuşită şi au obţinut cu ea un succes mare la public : ei îşi continuă opera şi îşi distrug, chiar şi numai prin faptul continuării, construcţia realizată mai înainte. Cel mai prost caz de acest fel, înregistrat pe culmile literaturii universale, a fost oferit de Goethe, cînd după *Anii de Ucenicie,* a lăsat să urmeze *Anii de pribegie,* dar datorită înstrăinării interioare — care între timp a îndepărtat mult de el materialul şi atmosfera unei concepţii din tinereţe şi a creaţiei din epoca maturităţii sale — numai cu greu e tors mai departe vechiul fir sau chiar a lăsat altora sarcina de a-l toarce în continuare. A doua parte a lui *Don Quijote,* nu scapă pe deplin de urmările supărătoare ale reluării. Alţii, la rîndul lor, ca Wieland în redactarea romanului *Agathon,* nu găsesc la prima încercare nici un sfîrşit adecvat, şi ajung numai după încercări de mai multe ori reînnoite, la o încheiere definitivă.

Ar fi fals totuşi ca aceste realităţi din literatura universală să fie interpretate ca şi cum romanului i-ar fi înnăscută odată pentru totdeauna o astfel de lipsă de formă. Poeţii de astăzi evită cu grijă să lase să se observe urmele elaborării încete şi intermitente. Continuări datorate numai succeselor de librărie abia dacă se mai pot astăzi atribui poeţilor de prim rang ; numai sub forma unor cicluri dinainte calculate îşi permit ei, conti-

nuarea. Au crescut de asemenea și pretențiile ce se ridică față de corelația internă a ciclurilor de la Balzac la Zola și la urmașii acestuia. Lipsa de formă a primei versiuni a romanului *Der grüne Heinrich,* contează astăzi ca nepermisă. Keller însuși a căutat s-o înlăture ulterior și s-o înlocuiască cu ceva mai bun. Și chiar dacă n-a fost pe deplin îndeplinită intenția sa, totuși a doua versiune a romanului *Der Grüne Heinrich (Heinrich cel verde),* înseamnă, față de prima, un puternic progres în arhitectura artei narațiunii.

O legitate severă a structurii a urmărit încă Gustav Freytag în romanele sale. În *Amintiri din viața mea*[1] de Freytag, se găsește, la discutarea romanului *Soll und Haben,* fraza : „Structura acțiunii va avea în fiecare roman, în care materialul este prelucrat artistic, o mare asemănare cu construcția dramei". De asemenea și părțile acțiunii — continuă Freytag — sînt în principal aceleași ca și în dramă : introducerea, ascensiunea, punctul culminant, revenirea și catastrofa. În *Soll und Haben,* ticăloșiile lui Itzig, ruina baronului și a lui Ehrenthal și ieșirea lui Anton din afacere, constituie punctul culminant al romanului, iar revenirea lui Anton în afacere, dar cu tot ce rezultă din aceasta, catastrofa. Structura materialului a făcut necesară o largă expunere a celei de-a doua părți. De aceea, autorul și-a luat libertatea să separe revenirea în două cărți. Prin aceasta narațiunea a ajuns la șase părți. Necesară ar fi fost însă — Freytag nu uită să noteze aceasta — numai cifra cinci. El adaugă : „A durat secole înainte ca acțiunea romanelor să fi ajuns la o prelucrare artistică și este marele merit al lui Walter Scott că a propovăduit cu siguranța unui geniu să se rezume acțiunea într-un punct culminant și într-un efect final mare".

Mulți vor zîmbi, desigur, cînd constată felul cum aplică Freytag expresiile sale artistice cam șabloane din *Technik des Dramas,* aici la roman. Surprinde și mai mult felul cum Freytag a putut să considere ca o cuce-

[1] *Erinnerungen aus meinem Leben,* 1887, p. 261.

rire relativ nouă faptul că se utilizează pentru roman procedeele artistice ale tehnicii dramatice. Max von Waldberg arată, în cartea sa *Romanul sentimental în Franța* [2], cît de mult s-a lăsat influențat de dramele lui Racine, romanul francez, deja în ultima treime a secolului al XVII-lea. S-au apropiat de model în distribuirea materialului și chiar în tehnică. Povestiri emoționante de la curte au fost încadrate astfel, încît un cunoscător al teatrului putea ușor să le toarne în formă dramatică. Conștient sau inconștient, au fost respectate cele trei unități. Epicul apare sub forma unei narațiuni intercalate la persoana întîi și capătă caracterul unei relatări dramatice din partea unui mesager. S-a preluat de pe scenă instituția „confidenților". Luptele de cuvinte între rivale, sînt punctate și pline de forță dramatică, ca în dialogul lui Racine.

„Romanul dramatic" îl susține și Jean Paul în sa *Introducere în estetică* [3]. Cu greu ar putea cineva, neinițiat, să pretindă că Jean Paul ar schimba „această formă mai precisă" a romanului, că ar îndrepta-o contra romanului epic și că o consideră mai bună, deoarece proza liberă face necesară și salvatoare pentru roman o anumită rigoare a formei. Jean Paul îl menționează pe Aristotel și sfatul acestuia ca epopeea să tindă spre concizia dramatică. Calea aceasta se deschide mai puțin pentru un joc liber al istoriei ; se îngustează mai degrabă, devenind o pistă de alergare a caracterelor. Jean Paul se referă la Richardson, Thümmel, Wieland, Schiller, Jacobi, Fielding, Engel și la propriul său procedeu. Ce-i drept, intenția sa nu devine mai clară nici prin această referire. Ceea ce înțelege el, rezultă mai bine din observația că forma dramatică împrumută „scene de un climat pasionant, cuvinte ale prezentului, așteptarea vehementă, ascuțimea caracterelor și motivelor, vigoarea înnodărilor". O scrisoare a

[2] *Der empfindsame Roman in Frankreich*, Strassburg și Berlin, 1906, I, pp. 172 urm.
[3] *Vorschule der Ästetik*, 71.

Charlottei von Kalb către Jean Paul (din 13 mai 1796) dovedește că admiratorii săi îi cer, din cauza formei dramatice a romanelor sale, o dramă. El pare a se fi gîndit serios cum ar putea să satisfacă această dorință. Și finalul din *Titan* indică speranțele și intențiile sale dramatice.

Freytag nu știa nimic despre aceștia și alți predecesori. El concepea desigur altfel decît ei esența tehnicii dramatice, mai puțin timid decît contemporanii lui Racine, mai sever decît Jean Paul. Am vrea să spunem prea sever. Schema pe care i-o prescria Freytag dramei prezintă astăzi pentru noi puțină încredere. Presează creația poetică în șabloane, iar noi urmărim efectele formei, fără ca din această cauză să credem într-o singură formă fericită. Și mai îngrijorător apare ceea ce propune Freytag în *Amintiri*, cu referire clară la expunerea sa din *Technik des Dramas*, cu privire la ideea poetică din *Soll und Haben*. Ideea poetică trebuie să devină vizibilă chiar din introducerea unui roman și să determine întreaga desfășurare a evenimentelor. Pentru *Soll und Haben* a fost exprimată în capitolul introductiv, la pagina 9, în cuvintele : Omul trebuie să se păzească de a acorda o prea mare stăpînire asupra vieții sale ideilor și dorințelor ce i-au apărut datorită fanteziei. Această morală sumară vrea să fie ideea poetică a romanului, vrea în general să fie o idee poetică ! Noi am înțelege astăzi desigur cu totul altfel o idee poetică. Ne apare ca ceva incomensurabil. Freytag reduce însă o idee artistică, care poate fi numai trăită, dar niciodată formulată în cuvinte, la rolul unei turnuri a rațiunii ce nu are nimic artistic în ea. Ai vrea să iei apărarea poetului contra lui însuși și să admiți că romanul său conține mai mult, declanșează un efect de ansamblu estetic mai bogat, decît ar vrea să recunoască Freytag însuși, în indicarea ideii poetice a operei literare.

De aceea comunicarea lui Freytag din *Soll und Haben* cu privire la arhitectonică este valoroasă aproape numai ca simptom. Ea dovedește că pe la 1850 un autor de ro-

Scanned with OKEN Scanner

mane s-a gîndit, ordonînd ansamblul operei sale, la o structură dramatică. El justifică această intenție într-un mod foarte neartistic. Dar trădează totuși că a voit să realizeze o formă deosebită. Și mai valoroasă va deveni mărturia sa de îndată ce se constată cît de izolată e. Din păcate, autorii de romane pot fi auziți foarte rar vorbind despre intențiile ce le aveau cu privire la sistematizarea materialului lor, încît afirmația lui Freytag ar trebui să fie primită cu recunoștință, chiar dacă ea ar aduce mai puțin cîștig real cercetătorului artei narațiunii și posibilităților ei de forme.

Mulți n-ar vrea să atribuie unui roman din epoca lui Gustav Freytag o plăsmuire a formei atît de intenționată, cum rezultă din cuvintele acestuia. Povestitorilor din această epocă pare a le fi fost propriu un mers agale. Așa se crede ; și cu atît mai surprinzător este simțită referirea la modul de distribuire a materialului extrem de precisă a lui Raabe. Heinrich Spiero încearcă chiar să arate, în studiul său *Opera lui Wilhelm Raabe* [4], că toate romanele lui Raabe sînt construite extraordinar de artistic și cu o potențare conștientă. El amintește că romanele *Hungerpastor (Pastorul foamei), Abu Telfan* și *Schüdderump (Cotiga morților)* au cîte 36 de capitole și că tot cîte 12 se rotunjesc într-o imagine deplină. Exact la mijlocul romanului *Abu Telfan* se găsește, ca punct culminant, cuvîntarea rostită în fața înaltei nobilimi și a venerabilului public din capitală. Discutabil este numai dacă simetria exterioară nu trebuie să acopere, dimpotrivă, lipsa internă de formă. Raabe nu trezește, desigur, la cel nepregătit, impresia plăsmuirii artistice a materialului și a aranjamentului artistic. Contra acestei impresii de ansamblu n-ar putea să fie invocată nici chiar împărțirea matematic exactă în capitole. La fel este și situația lui Holtei. Paul Landau presupune în excelenta sa lucrare cu privire la romanele lui Holtei [5] că acesta

[4] *Das Werk Wilhelm Raabes*, Leipzig 1913, p. 87.
[5] Leipzig, 1904, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

a consacrat în mod intenționat romanului său *Christian Lammfell* șaizeci de capitole și pentru a nu depăși cifra, a împărțit în două părți subordonate lungul capitol 58. Landau indică chiar mijloacele mai rafinate și mai puțin exterioare pentru a face simțită arhitectonica lui Holtei. Primul și al doilea volum din *Vagabunden (Vagabonzii)* începe cu cuvintele : „Teii erau în plină floare". La fel se încheie întreaga carte. Sau romanul *Eselsfresser* începe cu un motiv ce revine la sfîrșit. Raabe cunoaște ceva asemănător, de pildă în *Alte Nester (Vechi Cuiburi).*

B

Holtei și Raabe scriu sub semnul lui Jean Paul. Tablele de materie ale romanelor lui Jean Paul meritau să fie tratate odată în corelație. În ele se ascunde în mod evident o intenție ușor de recunoscut ; servesc scopurile comicului său. În mod firesc, aceasta este valabil pentru cele 45 de zile de poștă cîinești în care se descompune romanul său *Hesperus.* Pentru a nu lăsa să apară prea monotonă succesiunea zilelor de poștă, Jean Paul intercalează zile în plus și altele asemănătoare. Așa procedase deja în romanul său *Die Unsichtbare Loge (Loja invizibilă),* și nu s-a mulțumit să împartă 25 de „sectoare" în două părți, ci unele dintre aceste sectoare le-a pus în evidență ca sectoarele „Mihail", sau „Trinitatea", sau „Advent", sau „Crăciun", anexînd și „ediții speciale". Cu o mai mare simplicitate voită, romanul *Jubelsenior* se structurează în cinci „rapoarte oficiale", între care se intercalează patru scrisori pastorale și circulare. Lui Jean Paul îi plăceau aceste lucrări compartimentate, chiar și acolo unde nu plăsmuiește un roman. *Auswahl aus des Teufels Papiere (Pagini alese din documentele diavolului)* înseriază trei „Întîlniri cu cititorul", și îi adaugă primei ca și celei de a doua, o anexă ironică, una capricioasă, una glumeață și una serioasă (în orice caz nu într-o suc-

Scanned with OKEN Scanner

cesiune exact concordantă). Trebuie să se tragă din aceste titluri de capitole, exacte din punct de vedere numeric, precis structurate, concluzia că Jean Paul își construiește romanele în mod clar și cu privire la ansamblu ? Noi știm dimpotrivă că el obișnuia să-și înceapă chiar și creațiile mai mari la întîmplare, fără să bănuiască cum le va duce la bun sfîrșit. La 25 decembrie 1802, îi scria prietenului său Otto : „Eu îndrăznesc adesea întregi volume gîndindu-mă la posibilitatea că voi reuși să găsesc oricum, dacă va fi nevoie, soluția pentru o dificultate insolubilă, și nu mi-a eșuat niciodată". La redactarea romanului *Flegeljahre (Vîrsta ingrată)* a eșuat în cele din urmă totuși, romanul rămînînd doar fragment. A fost însă mereu expus acestui pericol. A bricolat zelos în jurul amănuntelor, înainte ca caracterele să apară în fața ochilor săi într-o pregnanță precisă. Destinele oamenilor săi și, cu ele un plan precis, se conturau doar la urmă. El invidia pe poeții care reușeau să stabilească imediat, cu mînă sigură, conturul operelor lor. Ar fi trebuit să eșueze complet, dacă de la bun început nu i-ar fi fost caracterizată orice creație viitoare printr-o puternică nuanțare a atmosferei. Într-o atmosferă unitară, opera i se desfășoară treptat, devenind o unitate. Un material multilateral, confuz, este dominat de un singur sentiment. Iar acest sentiment îi dă puterea de a crea un întreg, al cărui punct central, ce-i drept, nu este stabilit cu o mînă artistică conștientă, ci numai tonul este acela prin care armonizează întregul.

Subtila împărțire și subîmpărțire a romanelor sale, se revelă datorită unei astfel de tehnici, ca o operă plină de ironie. Este ironia îndreptată contra modului de lucru arbitrar ce continua totuși să progreseze fără plan, de care Jean Paul era conștient. Este o ironie în special la adresa structurării și cifrării precise a creațiilor clasice. Jean Paul parodiază numerele rotunde ce s-au păstrat de la epopeea din antichitate și de la imitațiile acesteia la împărțirile în cînturi, deoarece el vrea să facă remarcată contradicția, iar nu concordanța cu modalitatea și arta antică.

Scanned with OKEN Scanner

Firește, nu trebuie afirmat că peste tot în literatura mai nouă, unde numerele rotunde indică părțile și capitolele, ca în epopeea antică, ar trebui din această cauză să se accepte intențiile ironice ale lui Jean Paul. Desigur că Georg Ompteda gîndea cu totul altfel cînd și-a împărțit romanul său *Sylvester von Geyer* în exact 100 de capitole. Dar un lucru trebuia să fie cert : numerele rotunjite de capitole nu constituie neapărat o dovadă a rigurozității fericite și simțite a arhitectonicii. Holtei și Raabe nu trezesc, în pofida codificărilor lor, impresia unei structurări artistice ; iar impresia senzitivă subiectivă, ar putea să fie îndreptățită în dauna matematicii exacte.

Nici mărturisirile teoretice ale tînărului Jean Paul nu schimbă nimic din starea lucrurilor. Prefețele la *Die unsichtbare Loge* și la *Jubelsenior* pretind o structură solidă, închegată, fără hiatusuri în acțiune, cu evitarea oricăror episoade, motivarea îngrijită, excluderea întîmplării, chiar și observarea unităților pseudo-aristotelice în ce privește locul și timpul. Jean Paul susținea că nu se poate scoate nici o cărămidă din romanele sale fără a face să se prăbușească întreaga construcție. În *Vorschule der Ästhetik* din 1804, în schimb, nu s-a mai acordat spațiu exigențelor severe din tinerețe ale lui Jean Paul. Acum se cere libertatea poetică pentru roman, deși Jean Paul preferă desigur ca romanul să piardă din structura sa pură, prin amploarea formei sale, în care aproape toate formele se pot regăsi și manifesta.

Wilhelm Dibelius arată, în lucrarea sa despre arta romanului englez din secolul XVIII și începutul secolului XIX [6], cît de încet a ajuns și romanul englez, în decursul secolului al XVIII-lea, la dirijarea energică a acțiunii. Defoe nu se pricepea încă să grupeze în mod clar o acțiune oarecum vastă. Era incapabil să amîne pentru o ocazie potrivită ceea ce îi venea momentan în minte. Richardson lasă la rîndul său acțiunea să se risipească copios în ramificații laterale. Fielding o aranjează deja con-

[6] Berlin, 1910.

form unor anumite puncte de vedere. La el se întîlnește mai întîi ultima piedică în final, alternarea turnurii și contraturnurii, îngrămădirea nenorocului, neînțelegerea fatală, resemnarea nefericită. Totuși, și la el se extind excesiv acțiunile secundare, episoadele simple și evenimentele paralele. Goldsmith rămîne o apariție izolată, povestind impresionant și succint o întîmplare relativ simplă. Romanul de senzație reușește apoi să creeze, mai întîi, o acțiune mai mare, într-o tensiune uniformă. Episodicul trece pe planul doi, orice scenă mică, izolată, devine o unitate importantă și cîștigă o modelare la fel de impresionantă ca și întregul. Walter Scott învață de la romanul de senzație, la fel cum preia, furișat, asemeni doamnei Inchbald, din dramă, și trăsăturile dirijării acțiunii. Totuși și Scott se lasă încă furat spre digresiuni, de predilecția sa pentru arheologie. El dezvoltă atît de mult povestirile secundare, încît, pînă la urmă, nu se mai poate recunoaște cine reprezintă pe eroul romanului. După Scott, Hook și Marryat recad din nou parțial în tehnica labilă a lui Smollet.

Ce mare însemnătate i s-a acordat încă de către Freytag predecesorului său Scott, se poate constata și din afirmațiile mai sus citate cu privire la intențiile arhitectonice din *Soll und Haben*. Cît de multe se puteau învăța de la Scott încă pe la 1850, demonstrează Otto Ludwig, atît prin literatura sa cît și prin tratatele sale. Din romanele lui Scott, Ludwig a dedus una din puținele observații ce servesc, în cadrul studiilor sale despre roman, structurii. I se pare că sarcina scriitorului de romane este de a schița o fabulație, în care toate figurile auxiliare nu sînt propriu-zis decît linii ajutătoare la o figură geometrică, schele la o construcție, iar apoi se execută aceste figuri în așa fel, încît să apară complet independente și prevăzute cu un nucleu propriu și totuși, în pofida bogăției detaliului, să nu înceteze de a rămîne doar linii auxiliare. Fiecare organ să fie cît se poate de emancipat ; și totuși

să nu devină niciuna inimă secundară a povestirii. „Aceasta este — spune el [7] — silueta și caracterul compact epic care nu trebuie să se piardă niciodată prin extinderea epică. Extinderea epică aparține numai execuției, nu invenției".

Observația lui Ludwig concordă în mod absolut cu rezultatele la care a ajuns Bernhard Seuffert [8] în examinarea structurii din *Debit și credit*. Poate că cercetarea amănunțită a lui Seuffert ar fi avut un mai mare succes dacă ar fi fost pusă în legătură cu observația lui Ludwig. Seuffert nici nu utilizează formal ceea ce arătase Freytag însuși despre structura dramatică a romanului. În orice caz Seuffert nici nu înțelege o simplă ordonare și structurare a povestirii, ci examinează raportul în care se găsesc oamenii romanului cu destinele lor. Seuffert regăsește schematicul ce-i este propriu romanului lui Freytag, datorită tehnicii dramatice adaptată la teoria sa, în modelarea oamenilor din roman și a relațiilor lor reciproce. El ajunge la rezultatul final că structura romanului trebuie să fie construită la extrem. „Se vede că aici baza nu este istoria vieții unui om desfășurată organic, ci o lucrare improvizată realizată cu o arhitectură foarte rezonabilă. Poetul nu își arată decît sărăcăcios forța de invenție, în ciuda plenitudinii pestrițe. Pentru evaluare rămîne indiferent cîtă judecată conștientă, cîtă îndemînare este în mod inconștient în joc : astfel de paralele, contraste, ordonări nu pot fi o întîmplare oarbă" [9].

Seuffert a mai examinat în ce măsură domină, în *Der grüne Heinrich* de Gottfried Keller, și anume mai ales în a doua versiune, relațiile înrudite ale eroului cu ceilalți protagoniști și cu figurile auxiliare. După observațiile lui Seuffert, și Keller lucrează cu ordonări și echipări calculate, cu paralele și simetrii. Totuși, *Der grüne Heinrich* nu poate fi considerat ca avînd o schemă concentrică, ca

[7] Ed. Stern, 6, p. 122.
[8] În *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, I, pp. 599 urm.
[9] *Ed. citată*, p. 606.

Soll und Haben. Contradicții — ca aceea dintre Anton și Itzig — nu s-ar găsi la Keller. De asemenea, nici celelalte contradicții nu s-ar exclude, ci s-ar completa, cum este maturizata Iuditha și gradările repetate ale caracterelor fundamentale de același fel. Seuffert este de părere că distincția tehnică este condiționată prin faptul că *Soll und Haben* este mai mult gîndit, în timp ce *Der grüne Heinrich* este mult mai îmbibat de poezie.

Din păcate, Seuffert nu și-a extins utilele sale cercetări la alte romane, ci s-a limitat doar să urmărească gruparea oamenilor și trăirile lor în cîteva drame. Destine omenești construiește și Raabe, prin opunerea a două caractere contradictorii ce se exclud reciproc. Hans Unwirrsch, pastorul înfometaților, și Moses Freudenstein, opusul său, au fost comparați de mult cu Anton și Itzig. Merita să se cerceteze chestiunea în ce măsură ajunge Raabe de la schițarea unei contradicții umane înrudite, la o asemenea simetrie contrastantă în conceperea celorlalte figuri ale romanului său, în ce măsură renunță la calculul desigur prea rigid al lui Freytag.

Este însă mai important că potrivit rezultatelor lui Seuffert, arhitectura pregnantă a unui roman — a cărei lentă perfecționare de-a lungul secolelor XVIII și XIX apare ca un cîștig valoros — poate să devină discutabilă pentru o singură creație. O structură mai riguroasă nu înseamnă deci totdeauna un progres artistic ? Aceasta nu este deloc de mirare. În arhitectură există aceleași pericole. Prea multă matematică poate să-i strice arhitectului creația artistică, în timp ce el trebuie să fie permanent atent la legitatea interioară a structurii. În desfășurarea istorică, se alternează desigur întotdeauna o perioadă în care construcțiile sacrifică orice mobilitate mai liberă și nu prezintă decît linii riguros simetrice, cu o altă perioadă în care problema calculatorică a unei construcții abia dacă mai e remarcată de ochi. În acest al doilea caz, ornamentul copleșește predilect evoluția liniilor.

Scanned with OKEN Scanner

C

După tot ce s-a spus aici despre tehnica romanului, mai trebuie încă discutată importanța ornamentului pentru roman. În studiile noastre de poetică, problema este tratată de cele mai multe ori foarte pe scurt. Aș dori să disting o ornamentație care năpădește fără nici o lege narațiunea, de o ornamentație care pur și simplu subliniază mai intens liniile necesare, cerute prin structură, indispensabile în context.

Ornamentația supraîncărcată este caracteristică lui Jean Paul. Digresiunile sale, intercalările, adaosurile, anexele, nu sînt urmările unei arte narative nestrunite, sau ale necesității de a interveni mereu în relatarea desfășurării evenimentelor, ci ornamentării voite, care trebuie să dea întregului un gust esențial, intenționat umoristic. Romanul său *Titan* este împărțit în „perioade Jobel". Prima din aceste perioade respectă la început tonul simplu al povestitorului. Încep curînd să se extindă reflecțiile, în alineatele noi. Și, deja a șasea perioadă Jobel, are nevoie de cîteva pagini înainte de a începe să povestească din nou simplu, cu un „și-acum povestea !". Ea începe : „Propoziții optative — apophthegme — filosofisme, adagii erasmice — maxime din La Rochefoucauld, din La Bruyère, din Lavater am născocit într-o săptămînă, nenumărate și mai multe decît am fost în stare să risipesc în șase luni și să le presar cu intercalări în ale mele *petits soupers* biografice. În acest fel, loteria manuscriselor mele netipărite a crescut cu atît mai mult zilnic, cu cît dăruiesc cititorului mai multe extrase și cîștiguri tipărite din ele. În acest fel, mă strecor tiptil din lume fără să-i fi spus nimic". Pentru a scăpa de aforismele sale — el le numește „urmăririle cititorului", deoarece își imaginează cititorii ca martiri ai părerilor din ele, iar pe sine ca pe un regent care îi convertește cu forța — înșiră unul după altul zece bucăți. Apoi spune : „Și astfel speră cititorul, după ce a rezistat la zece urmăriri, să ajungă în portul istoric, iar acolo să trăiască o viață liniștită, eliberat de

persoana mea neliniștită ; dar ar putea să-l apere brațul spiritual și lumesc contra unor parabole — contra durerilor de cap laterale — contra omizilor din pădure — a recenziilor — a perdafurilor — a lunilor ploioase — sau chiar a lunilor de miere ce intervin după încheierea fiecărui volum ?“

Fără a trăda nici pe departe cititorului dacă, și în ce măsură, „urmăririle“ sînt în corelație cu opera *Titan*, Jean Paul își începe din nou povestirea sa. Fiecare poate aprecia după puteri corelația reală sau imaginată.

Tehnica acestui fel de intercalări, ca a oricăror intercalări în general, ajunge să fie examinată în ansamblu în excelenta lucrare a lui Robert Riemann *Tehnica romanului la Goethe* [10]. După exemplul său au fost cercetate de atunci începuturile altor povestitori. Mai rămîne încă de cercetat ce rol joacă unul sau altul din felurile de începuturi în structura unei narațiuni și în ce măsură are valoarea de ornamentație care să accentueze puternic o linie de demarcație. Dacă începutul citat din Jean Paul ar fi chiar și numai un fel de pauză de respirație audibilă, trebuie să facă totuși perceptibilă arhitectonica. Aceasta nu este numai o manieră intenționat confuză. Dimpotrivă, în acest loc se impune găsirea însemnătății ce are alternarea formelor de începuturi pentru structurarea și construcția unui roman.

Și mai mult se relevă această însemnătate, dacă privirea ne alunecă de la începutul capitolului la final. Lui Jean Paul îi plăcea să încheie pe un ton liric potențat. Direct înaintea intercalării celei de a șasea „perioade Jobel“ din *Titan*, se încheie cea de-a cincea, în lacrimi salvatoare. O imagine din natură lămurește întîmplarea. Fulgerul și tunetul au trecut, iar furtuna bîntuie pămîntul numai cu o ploaie înceată, întinsă... Se vede felul artistic cum este gîndit începutul următor. Din poezie, el trebuie să treacă în proza vieții cotidiene, chiar să năvălească în ea printr-o zmucitură. Dar numai pentru a

[10] *Goethes Romantechnik*, Leipzig, 1902.

permite poetului ca, în capitolul următor, în a șasea „perioadă Jobel", să se ridice treptat, din nou, spre o atmosferă sufletească înălțătoare. La sfîrșitul acestei „perioade Jobel", lirica atmosferei este din nou la aceeași înălțime la care fusese la încheierea precedentei. O accentuare în sens liric se produce în cadrul pasajului. Ca principiu tehnic, se relevă într-o astfel de plăsmuire a structurii, că fiecare pasaj mai mare, la fel cu diferitele „perioade Jobel", parcurge drumul lung de la tonul sec cotidian, la tonul liric mai moale, aproape extaziat.

Jean Paul n-a obținut acest rezultat de la primul efort. Primele sectoare [11] (deci capitole) din *Die unsichtbare Loge*, evită tonul elevat atît la început cît și la sfîrșit. Primul poate să încheie ironic : „La vîrsta mea treaba ar trebui să meargă deja altfel !" spuse cititorul căsătorit ; „dar sînt eu însumi cu nouă ani mai bătrîn decît el și pe lîngă aceasta, necăsătorit". Pe același ton începe al doilea : „Nu există în întreaga lume descoperită, un lucru mai afurisit, decît de a scrie primul sector..." La sfîrșitul epigramatic al celui de-al treilea sector, care-și îndreaptă vîrful ascuțit contra „franțuzoaicelor din casă", urmează în al patrulea sector, începutul puțin mai elevat : „În toate fibrele memoriei mele (aceste fire ale gîndirii și nervuri de foi ale unei scule atît de rele) nu zace nici o poveste mai frumoasă, decît cea din mănăstirea Corbey ; cînd îngerul morții trebuie să ducă de acolo cîte un preot, îi punea ca semn al sosirii sale un liliac alb în scaunul din cor". La fel se trece de la al patrulea la al cincelea sector ; numai de la al șaptelea spre al optulea sector se coboară de la expresia înaltă la proza cea mai seacă. La sfîrșitul celui de-al șaptelea sector, întrebarea de ce disprețuim săptămînile premergătoare primei dragoste, duce la finalul : „Tu, biet om ! Dacă ceața delicată, albă, ce vrăjește întreaga natură, a trecut peste anii copilăriei tale, nu mai rămîi multă vreme în lumina soarelui tău,

[11] Jean Paul folosește uneori denumirea de sector pentru capitol (N. t.).

ci ceața căzută se ridică din nou ca un dens nor de furtună, de jur împrejur pe cerul albastru, și în amiaza tinereții stai sub fulgerele și loviturile pasiunilor tale! Iar seara continuă să plouă din cerul tău zdrențuit!". Al optulea sector începe după aceasta, sec: „Deoarece nobilii și șobolanii de pădure locuiesc vara la țară, iar iarna la oraș, așa făcu și căpitanul de cavalerie..." Acest sector se încheie deocamdată cu o apreciere epigramatică ascuțită. După aceste considerații, Jean Paul intercalează „o mică ediție specială". Și lasă, în sfîrșit, să urmeze „continuarea sectorului precedent", care în orice caz nu permite un ton ironic uscat, terminîndu-se într-un strigăt de revoltă cu privire la răutatea oamenilor. Despre o astfel de răutate urma să refere în cele din urmă această continuare.

Al șaptesprezecelea sector se înalță la sfîrșit cu o schimbare bruscă din cotidian, în liric: „Gustav apăsă pe buzele nevinovate întîiul și ultimul sărut, căci în săptămîna Rusaliilor, păstorița plecă la Maussenbach ca femeie de serviciu la castel. Nu vom mai auzi nimic despre ea. — Așa va continua de-a lungul întregii cărți care, la fel cu viața, este plină de scene ce nu revin. Acum deja soarele urcă la orizontul zilelor vieții lui Gustav și începe să înțepe — o floare a bucuriei se așază după alta dimineața pentru a moțăi, pînă cînd noaptea pe la ora zece, Flora doarme cu florile dispărute..." Începutul sectorului următor devine din nou sarcastic: „Aș proceda și aș scrie prostește dacă n-aș intercala trei hîrtii ale doctorului Fenk..." Nelimitat sună al douăzecișipatrulea sector în lacrimile celui ce se autoacuză. Începutul sectorului următor nu este atît de înălțător, dar nu contrazice atmosfera cu care se încheiase predecesorul său.

Demn de menționat este că nici una dintre cele două părți în care se împarte acest roman al lui Jean Paul, nu vrea să trezească sentimente mai profunde la sfîrșitul ei. Situația se schimbă însă în *Hesperus*. Fiecare din cele patru „Caiete" adoptă la sfîrșit un ton înalt. În cadrul acestor finaluri se simte o culminație. Ele sună:

Scanned with OKEN Scanner

Caietul 1 : „O, liniște, liniște ! — Ah, pieptul veșnic zbuciumat al omului nu-l alină decît un somn, fie cel pămîntesc, fie celălalt...“

Caietul 2 : „Micul necaz pămîntesc, micile idei pămînteşti au zburat acum din sufletul lui Horion, iar el merse după o privire semnificativă în cerul plin de stele deschis, cu ajutorul somnului, în împărăția visurilor. Să-l imităm și să nu ne mai preocupăm de altceva astăzi...“

Caietul 3 : „Iar ție, bun destin, îți mulțumesc că mi-ai dat sănătatea spre bucuria de a vieții într-o epocă de aur trecătoare, căci inima mea slabă, ce bate atît de inegal, nu merită să zugrăvească astfel de încîntări. — Iar ție, scumpul meu cititor, sărbătoarea Rusaliilor să-ți îndulcească o duminică tristă sau o săptămînă de martiraj din viața ta !“

Caietul 4 : „Iar pe marmora sa neagră stătea, ca pe marmora iubitei sale, o inimă palidă de cenușă, iar sub inimă era scris cu litere albe : se odihnește“.

Să ne reamintim situația de la sfîrșitul operei *Hesperus*. Lordul Horion s-a sinucis. El zace sub marmoră, în mormîntul ce și l-a săpat singur. Acest final se pregătește deja în ultimele cuvinte ale primului și celui de-al doilea caiet. Motivul somnului de moarte se intonează deja acolo. Dar numai la urmă de tot moartea devine realitate.

Quintus Fixlein se avîntă de asemenea spre un final saturat de un sentiment puternic. Diferitele „fișiere“ încep prozaic uscat ; și ultimul capitol. Dar foarte des se încheie cu ascuțiș epigramatic. Este caracteristic că adesea. înaintea ultimului cuvînt, sau înaintea ultimelor cuvinte se intercalează o pauză. Înțepătura trebuie să se simtă cu atît mai mult. Un final mai sentimental se întîlnește cu un început satiric-ironic la trecerea de la fișierul al noulea, la cel de-al zecelea. Trecerea de la al optulea fișier la al nouălea, a căpătat de astă dată o formă cu totul specială. La sfîrșitul celui de al optulea se spune :

„Astfel se rostogolesc minutele sale, numai pe roți ale norocului, în timpul celor douăsprezece zile, pe drumul

sclipitor, pavat, mozaicul cu mici stele de noroc (în loc de sori de noroc) spre cel de-al treilea cer, al celui de al treisprezecelea, adică spre

Al nouălea fișier
sau spre nuntă".

Și la fel ca aici, de dragul clipei solemne, se alege un mod neobișnuit de trecere de la un fișier la altul, este menținută și intrarea celui de al nouălea fișier într-un ton himnic, care altfel la Jean Paul apare mult mai frecvent la sfîrșit de capitol : „Zorește zi, frumoasă zi a Înălțării, zi de nuntă, și bucură și pe cititor. Împodobește-te cu juvaerurile cele mai pure, cu mireasa al cărei suflet este tot atît de pur și strălucitor ca și învelișul ei, așa cum strălucesc concomitent perla și scoica cu perlă !"

În toate aceste diferite posibilități de plăsmuire de la intercalări de capitole și sfîrșituri de capitole, se oferă mijloace pentru a determina mersul ritmic al pasajului izolat ca și al întregii narațiuni. Pentru aprecierea justă a structurii, pasajul izolat contează în mod esențial.

D

Mai curentă este însemnătatea proprie începutului și finalului unui act de dramă. În dramă, poetul se simte mult mai îndemnat spre nuanțarea eficace a acestor locuri importante. Depinde foarte mult de vrăjirea spectatorului prin efectul lor, prin forța lor, impunîndu-i atmosfera cerută de clipă. Pare ca și cum povestirea n-ar avea nevoie să facă irezistibil simțită desfășurarea atmosferei. Fără îndoială, Jean Paul merge în această direcție mult mai departe decît alții. Dar mai mult sau mai puțin, fiecare povestitor pune pe locurile ce premerg sau urmează unei pauze, accente mai puternice sau, dimpotrivă, accente de intensitate alternantă, deoarece ele îi permit să sublinieze ritmul ascendent și descendent al relatării sale.

Scanned with OKEN Scanner

Jean Paul tinde fără îndoială spre astfel de efecte. Totuși, el supraîncarcă bucuros ornamentațiile ce folosește, pentru a pune în evidență momente importante din succesiunea povestirii. Dacă ne gîndim la cuvîntul înțepător al fragmentului „Athenäum", ornamentația lui Jean Paul constă din arabescuri plumburii în stilul nürnberghez. Goethe evită aparența manierismului, pe care Jean Paul o trezește și spre care tinde, nu numai la apogeul artei sale de povestitor, ci chiar și în *Urmeister*. La trecerea de la capitol la capitol în *Urmeister* abia dacă se poate constata o contradicție în atmosferă. O excepție înseamnă scrisoarea lui Wilhelm către Marianne, care umple capitolul 22 din prima carte. Propoziția finală din capitolul 21 o anunță simplu : „Scrisoarea pe care i-a scris-o Mariannei era următoarea". Firește, tonul scrisorii se abate chiar de la început de la un astfel de obiectivism : „Sub învelișul plăcut al nopții, care altădată mă acoperea în brațele tale, șed și mă gîndesc și îți scriu..." Scrisoarea și cu ea capitolul se încheie : „Adio ! pentru astă dată închei, ochii mi s-au închis de două-trei ori, este deja tîrziu noaptea". Capitolul al 23-lea începe apoi din nou aproape ironic obiectiv : „Ziua nu mai voia să se termine, deoarece ne apropiam de primăvară, cînd el, cu scrisoarea aceasta frumos împăturită în buzunar, se dorea la Marianne.

În *Urmeister* sînt mai puternic accentuate finalul unei cărți și începutul unei alte cărți noi. Chiar prima carte se înalță spre încheierea epigramatică înțepătoare, întîlnită și în prima carte din *Anii de ucenicie* : este scrisoarea brutală a rivalului lui Wilhelm, care are un efect distrugător pentru relațiile lui Wilhelm cu Marianne. Cea de-a doua începe obiectiv : „Wilhelm era acum pe calea ameliorării". Cea de a treia carte se încheie chiar sensibil mai tensionat. Se joacă piesa lui Wilhelm *Belsazar*. Wilhelm însuși apare pentru întîia dată în fața publicului unui teatru. Succesul este relatat numai în a patra carte, și anume nu imediat. Ceva neobișnuit și neașteptat se află la început : Cîntecul lui Mignon *Cunoști tu țara*

unde...? Cartea începe liric și liric sfîrșește. La început nu e numai o nuanțare lirică, ci o lirică adevărată. La sfîrșit cîntă harpistul. Ce cîntă el nu se spune. Totuși, în opoziție cu finalurile aspre, încordate, ale cărții 1 și 3, aici domină ceva blînd, dizolvant, aproape emoționant: „Dulce începu să sune harpa în fața ușii, bătrînul și-a cîntat din inimă, ca o jertfă de seară, cîntecele sale, prietenului care, ținîndu-și tot mai strîns în brațe copilul, gusta fericirea pură, de nedescris".

La începutul cărții a cincea, Goethe utilizează în mod excepțional — este singurul caz din *Urmeister* și dispare în *Lehrjahre* — forma unei mărturisiri a autorului. Într-un monolog emoționant exprimă bucuria că nu mai trebuie să relateze despre piedici, griji, indispoziții, ci trebuie prezentat Wilhelm în postură onorabilă, îmbucurătoare. Sfîrșitul cărții a cincea îl constituie atacul contra lui Wilhelm și al tovarășilor săi. Wilhelm este rănit. Ultima propoziție sună: „Harpistul își rezemase de un arbore instrumentul lovit și se grăbi și el în localitate pentru a căuta un medic, să vină, dacă e posibil, în ajutorul binefăcătorului său, lăsat pe loc ca mort". Goethe utilizează aici mijlocul plin de efect al finalurilor de capitole și cărți, pentru a arăta pe erou în situația cea mai proastă, chiar apărînd neînsuflețit, fără a adăuga un cuvînt de liniștire.

O astfel de liniștire intervine imediat la începutul cărții a 6-a. Amazoana salvatoare apare cu suita ei. Sfîrșitul cărții este foarte strîns legat de acest început. Wilhelm este presat de Serlo, Aurelia, Philine, să accepte propunerea lui Serlo și să intre ca membru în trupa acestuia. Iar fantezia îi înfățișează imaginea întîmplării de la începutul cărții: amazoana care-i vine în ajutor. O astfel de structură închegată a unei cărți nu realizase încă pînă atunci *Urmeister.*

Lehrjahre renunță însă tocmai la acest cîștig. Romanul acesta preia de fapt finalul cărții întîia, dar renunță la alte finaluri încordate de carte, la acela al cărții a treia și a cincea din *Urmeister.* Numai cartea a treia din *Lehr-*

jahre pune un accent mai puternic la sfîrșit. Wilhelm își ia rămas bun de la contesă. Ea îl îmbrățișează. Deodată ea se smulge de lîngă el și îl imploră s-o părăsească. Wilhelm este din nou în cămăruța sa, înainte de a ști unde se găsește. Povestitorul mai adaugă aluzia obscură, care trezește desigur o tensiune : „Nenorociții ! Ce avertisment ciudat al întîmplării sau al destinului i-a rupt unul de celălalt ?“. Aceasta e destul de puternic : nu poate totuși concura cu finalurile pline de tensiune din *Urmeister*. Începuturile de carte din *Lehrjahre,* se reduc absolut la tonul cel mai simplu. Finalurile se înalță uneori la un ton sărbătoresc măsurat, de pildă în cartea penultimă. Cartea a cincea se încheie așa cum începe în *Urmeister* cartea a patra ; iar în *Lehrjahre* a treia începe cu un cîntec liric. Intercalarea lirică devine un ornament utilizat tectonic.

Romanele din epoca romantismului german urmează strîns și în această direcție modelul *Anilor de ucenicie.* Eichendorf utilizează de vreme în *Ahnung und Gegenwart (Presimțire și prezent)* și ulterior în *Dichter und ihre Gesellen (Poeții și tovarășii lor)* formele începutului și finalului din *Anii de ucenicie.* Cîntecul liric apare la începutul și sfîrșitul capitolelor. Astfel, capitolul al șaptelea din *Presimțire și prezent* începe cu cîntecul *Stand ein Mädchen an dem Fenster (Stătea o fată la fereastră),* al treisprezecelea din *Dichter und ihre Gesellen* cu cîntecul lui Lothario *Und wo noch kein Wand'rer gegangen (Și pe unde nici un pribeag nu a umblat);* capitolele 11, 14 și 23 din primul roman și întregul al doilea sfîrșesc cu poezii. Uneori (la sfîrșitul capitolului al 10-lea, în primul și la sfîrșitul capitolului al 23-lea și al 24-lea în al doilea) după cîntecul liric urmează încă cîteva cuvinte în proză, o frază sau mai multe. Lui Eichendorf îi place să înceapă capitolul cu descrieri de natură, de pildă în capitolul 14 din *Ahnung und Gegenwart* : „Afară peste cîmpie, pluteau norii zdrențuiți, Melusina cînta în păduri, grădini și garduri cîntecul ei monoton, satele erau înzăpezite fericit. În capitală a intrat splendid iarna, cu clopoței, cu

fizionomii proaspete de fete...“ Sau capitolul al 20-lea din *Dichter und ihre Geselle* relevă : La Weinsheim sunau clopotele de seară în regiunea plină de grații, satul bogat cu grădinile sale reci, proaspete, și cu castelul senorial alb deasupra, era umbrit deja de deal, în timp ce soarele de seară lumina încă vesel cîmpia roditoare și fluviul șerpuind“. Astfel de motive de peisaj la început, reamintesc uzul liricii. *Novelle* a lui Goethe începe în această formă lirică.

O dată, în capitolul al 4-lea din *Dichter und ihre Geselle*, începutul îl formează o cuvîntare : „Frumoase timpuri liniștite, tu regiune natală, cu diminețile tale proaspete și cu văile tale dogorîte la amiazi, și voi, tineri viguroși, acum răspîndiți în toate părțile lumii, care odinioară ați contemplat viața împreună cu mine, atît de veseli și serioși, de pe dealuri — vă salut pe voi toți din toată inima !“ Totuși la fel ca altă dată la Eichendorf, nici aici nu domină o diferență considerabilă de atmosferă între începutul capitolului și finalul capitolului precedent. Este cu atît mai surprinzător că finalul capitolului al doilea din *Ahnung und Gegenwart* abandonează eroul în cea mai periculoasă situație : el trebuia să se apere contra unei bande de hoți, la fel ca Wilhelm Meister la sfîrșitul cărții a cincea din versiunea inițială. Ultima frază sună : „Jos la scară, în sfîrșit, deoarece toți care puteau să mai fugă au fugit, zăcea el fără cunoștință, slăbit de numeroasele răni și de pierderile de sînge.“ Dar tensiunea trezită dispare numaidecît la începutul capitolului următor : „Cînd Friedrich a deschis din nou ochii și a putut să privească cu gîndul sănătos în lumea dimprejur, s-a văzut într-o cameră necunoscută, frumoasă și bogată“. Se relatează imediat cum a ajuns în acest pat, cum a fost readus la viață.

Aci se anunță încet de tot, la fel ca și *Urmeister*, un gest care trebuia să devină tot mai curent, mai obișnuit în romanul de groază, pentru a trece apoi și în domeniul narațiunii artistice. Romanul de groază lucrează cu mijloace puternice, mai ales în momentele destinate

de la bun început să capete un accent deosebit, deci la sfîrșitul capitolului sau al altor subîmpărțiri. Cînd a devenit roman foileton, a cedat și mai bucuros acestui fel de cerințe. Povestitorii din mediul lui Eugèn Sue pun la sfîrșit de capitol pe unul sau mai mulți din oamenii lor într-o situație cît se poate de groaznică. Se produce ceva nebănuit, extraordinar. Se acumulează temerile cele mai rele. Prăbușirea și moartea par să fie sigure. Pentru a accentua și mai mult tensiunea provocată, capitolul următor tratează despre alți oameni. Și numai după o întrerupere mai îndelungată, cititorul este liniștit cu privire la soarta nenorocitului sau a nenorociților. Povestitorul relatează în cele din urmă cum s-a produs salvarea într-un mod mai mult sau mai puțin miraculos.

Wieland nu utilizează în romanul său *Agathon* ocazia de a provoca o tensiune de acest fel. Nici sărbătoarea bahică a femeilor din neamul thracilor, în care s-a rătăcit din nebăgare de seamă Agathon, în al treilea capitol al primei părți, și care amenința să-i pregătească și lui soarta lui Orfeu, nici pirații care atacă, în capitolul următor, bacantele și le capturează ca și pe Agathon, nu prilejuiesc finaluri de capitole de o tensiune presantă. Dimpotrivă, tocmai finalul de capitol liniștește aici ca și acolo pe cititor, în privința soartei lui Agathon. Prima dată sînt anunțați pirații care-l eliberează din mîna bacantelor. A doua oară Agathon adoarme din nou liniștit, în timp ce hoții continuă în felul lor sărbătoarea întreruptă în onoarea lui Bachus.

Romanticii germani cărora le place să utilizeze nuanțe mai intense decît Goethe, îndrăznesc numai rareori finalul de capitol caracterizat. La sfîrșitul capitolului al treisprezecelea din a treia parte a operei *Zauberring (Inelul magic)* a lui Fouqué, apare, aproape ca o excepție, o catastrofă bruscă. Otto von Trautwangen a ajuns cu doi tovarăși în castelul fecioarei vrăjitoare norvegiene Gerda. Ea îi primește pe cei trei, care cer lămuriri despre minunea pe care o văzuseră la intrare, cu un refuz rece și procedează ca și cum le-ar deschide perspectiva spre

peisajul din jur printr-o fereastră de sticlă mare și clară. Otto descoperă că nu este fereastră, ci o oglindă fermecată. Vrea să spargă oglinda. Dar înainte de a-și scoate sabia, Gerda pronunță o formulă magică și cei trei cavaleri cad la pămînt, într-o neputință paralizantă. Al patrusprezecelea capitol zugrăvește esența vrăjii și povestește apoi cum Gerda încercă de două ori să cîștige pe cineva care să-i ucidă pe cei trei sau cel puțin pe unul dintre ei. Prima încercare a eșuat, a doua pare a avea succes. Deja unul dintre tovarășii lui Otto, Herdegen, este rănit mortal. Otto învinge prin puterea fidelității și rugăciunii sale vraja în asemenea măsură, încît își ține scutul deasupra rănitului, își repede spada, chiar și cu forțe paralizate și își oferă pieptul în zale loviturilor toporului asasin. Fraza finală a capitolului sună : „Au urmat, bravînd rezistența neputincioasă, unul după altul, au tăiat zalele din jurul gîtului lui Otto și au provocat țîșnirea sîngelui lui într-un jet violent, care, împreună cu cel pierdut, Heerdegen, a răspîndit pe pămînt un înveliș de purpură în jurul celor doi tineri".

Numai începutul capitolului al unsprezecelea aduce mîntuirea. „Ușa încăperii zbură zgomotos și intră un cavaler în armură de argint strălucitor". Așa începe. Bănuim că acesta este salvatorul dorit ; într-adevăr, el pune stăpînire pe sălbatica Gerda. Desigur Heerdegen este mort. Dar salvatorul poate părăsi ca învingător, împreună cu ceilalți doi, castelul fermecat și poate să-l transporte pe cel ucis. Gerda luminează cu o făclie cortegiul grav. Așa se încheie al cincisprezecelea capitol. Nici pe departe nu este pus în scenă cu așa tensiune finalul celui de-al doisprezecelea capitol din romanul lui Fouqué *Sintram und seine Gefährten (Sintram și tovarășii săi).* E. T. A. Hoffmann procedează cu totul altfel. La sfîrșitul celei de-a noua vigilii, din *Der goldene Topf (Ulciorul de aur),* Anselmus se vede închis într-o butelie de cristal bine astupată, care zace într-un repositorium din biblioteca arhivarului Lindhorst. Chiar și numai ciudățenia barocă a acestui destin trist produce, după desfășurarea unor

întîmplări miraculoase povestite mai înainte, efectul unei poante ironice. Iar începutul capitolului următor menține acest ton ironic, „Pe bună dreptate pot să mă îndoiesc că tu, cititor favorabil, ar urma să fii închis vreodată într-o butelie de sticlă...“. Ceea ce urmează are un efect și mai dezamăgitor. Sfîrșitul celui de-al doilea capitol din partea a doua din *Elixiere des Teufels (Elixirele Diavolului)* se apropie mai degrabă de atitudinea romanului de groază. Se povestesc imediat înainte, o sumă de întîmplări groaznice. Medardus crede că a depășit deja toate aceste grozăvii și este salvat. Clopotul unei mănăstiri sună utrenia. Brusc își dă seama că a comis un asasinat. „Gîndul m-a cuprins cu brațele reci ca gheața ale morții și am căzut la pămînt fără cunoștință“. Începutul capitolului următor vorbește despre trezirea din leșin.

Toate acestea depășesc cu mult modul de a povesti al lui Goethe. Ce-i drept, Goethe renunță și el la sfîrșitul capitolelor sau părților unui roman, la poanta satirică. Aceasta n-a devenit însă curentă decît după el, în romanul german ; nici nu se poate atribui de pildă numai lui Jean Paul. Ea corespundea prea bine esenței raționalismului, ca s-o evite narațiunea secolului al XVIII-lea. Wieland o îndrăgise și o folosește nu numai în *Abderiten (Abderiții)*. Chiar și *Courasche* al lui Grimmelshausen arată o capacitate remarcabilă de a da sfîrșitului de capitol un tăiș înțepător. Aceasta se bazează în parte pe ideea fundamentală a întregii narațiuni. *Ertzbetrügerin und Landstörtzerin (Arhiînșelătoarea și răscolitoarea de țară)* vrea să-l facă de rîs pe Simplizissimus. Cartea se numește *Trutz-Simplex*. Ea vrea să dovedească ce fel de sfîntă era ea cînd a cunoscut-o Simplizissimus, cît de mult a supraestimat el puritatea ei. Iar la sfîrșitul capitolului îl admonestează cu plăcere pe Simplizissimus și îi demonstrează mereu cît de orb s-a comportat. Dar nici altfel nu lipsește poanta finală ironică. Chiar al doilea capitol se servește de ea. Courasche povesti modul cum, tînără fiind, a trăit îmbrăcată în haine bărbătești printre soldați. Nimeni nu trebuia să știe că era fată.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul se încheie : „Am învățat zelos să înjur ca orice alt soldat și, pe lîngă aceasta, să beau, să strig ; am băut pentru frăție cu cei despre care am crezut că ar fi asemeni mie și cînd trebuia să mă apăr de ceva, o făceam prin dojană hoțească și strengărească, pentru ca nimeni să nu observe că eram din naștere doar așa". Și mai fără perdea este turnura finală a capitolului al șaptesprezecelea.

E

O alternare bogată la început, plăsmuirea variată a finalului de capitol pot să scutească romanul de monotonie. O repetare frecventă a formelor de la început și din final poate să producă ușor efectul manierismului. Cu cît sînt plăsmuite mai simplu cele două momente, cu atît mai mic devine acest pericol. Iar linia simplă poate să se repete mai frecvent, dacă povestitorul vrea să producă impresia unei stilizări mai severe, fără ca ornamentația să perturbe un sentiment mai subtil.

Să alegem în mod arbitrar cîteva exemple din literatura romanescă cea mai recentă.

Clara Viebig începe capitolele din *Wacht am Rhein (De strajă la Rin)* de preferință cu comunicări faptice : se naște un copil sau este botezat. „Primul drum pe care Josefine învățase să-l parcurgă singură, era drumul la bunici". „Pentru a cincea și a șasea oară zburase barza peste terenul de exerciții și bătuse din aripi în fața ferestrelor plutonierului". „Bătrînul Peter Zillges nu se putea împăca cu lumea de azi". „De fapt era deja iarnă". Așa încep primele capitole. Cu o obiectivitate asemănătoare încep și ultimele : „Era în toi bîlciul de la mijlocul postului mare în piața Karl". „Domnul, și doamna Schnakenberg fuseseră la Paris". „Pentru Düseldorf sosise vremea să se gîndească la marii săi bărbați". Apoi răsună un alt ton : „Era o duminică dimineața atît de frumoasă cum nu mai fusese nici una în această vară". Aci se simte

o potențare ; capitolul urma să relateze despre ceva mare. Și mai mult se accentuează începutul următor : „Dacă n-ar fi existat incertitudinea ! Dar nu, nici o altă incertitudine, era certitudinea teribilă". Apoi urmează din nou o coborîre : „Erau zile de toamnă aspre ce urmau acum". „Nu atît de repede cum s-a crezut s-au întors iubiții treizecișinouă din nou în garnizoana lor." Și totuși, de la acest început, ultimul capitol se ridică la finalul impresionant al poeziei. Dar și în celelalte capitole se ajunge la efecte finale viguroase. De preferință se adaugă în cele din urmă o imagine din natură : „Amurgul transfigurant se stinsese deja deasupra cîmpului de instrucție, brusc trecu orice strălucire. Un cer de noapte lucid, palid tomnatic, își întinse arcul și o rafală de vînt mătură frunzele de castani veștede de pe Königsallee, în vîrtej, pînă în canal. Stele mate se ridicau sau stăteau fără să lumineze deasupra cazarmei". Totuși, alături de lirismul cald al sentimentului pentru natură, apar gesturi scurte și viguroase în care se manifestă educația prusacă, cuvintele ce rostește soldatul prusac către fiica sa : „Copilul meu, mai presus de toate onoarea !" Sau : „Strigătul «afară !» al gărzii îi mai suna la urechi". Ori se relatează că regele văzuse expoziția de artă. La Schulte ordonase chiar o cumpărare — micul tablou purta denumirea *Recruții*. Este inutil să se adauge felul cum, în continuare, în astfel de finaluri de capitole, se oglindea simbolic ideea fundamentală a întregului roman : educarea întregii provincii rhenane în dresaj și fermitate prusacă. Aceste particularități ale formei romanului nu aveau caracterul unui calcul timid.

Cartea *Königliche Hoheit (Alteță Regală)* a lui Thomas Mann tinde incontestabil spre un ton mai neobișnuit al povestitorului, decît romanele Clarei Viebig. Unii cititori ar putea aproape să se sperie cînd le apare pentru întîia dată modelarea voit energică a limbii și frazei. Obiectivitatea începuturilor de capitole adoptă aici uneori tonul statisticii seci : „Țara măsura opt mii de kilometri pătrați și număra un milion de locuitori". Sau al unui raport

de la Curte : „Cel de-al doilea fiu al marelui duce a apărut în public pentru întîia dată cînd a fost botezat". „Klaus Heinrich trăi trei ani din copilărie într-un internat cu tovarăși de aceeași vîrstă din rîndurile nobilimii de curte și de țară a monarhiei." La fel de sec se încheie capitolul : „Acesta era orașul ; aceasta era țara. Aceasta era situația". Dacă în acest punct se accentuează tonul, el nu devine liric, ci epigramatic : „Se simțea alteța dar nimeni n-a ghicit-o". După ce prințul l-a cunoscut pe poetul Martini, îi spuse surorii sale : „Nu știu totuși dacă pot să mă bucur că l-am cunoscut, deoarece are ceva respingător, da, Ditlinde, ba mai e în mod cert și puțin grețos". Iar cu această epigramă plină de ironie și autoironie se încheie capitolul. Gesturile finale concise provin, fără îndoială, din antipatia fundamentală contra canoanelor romanului de senzație.

Ricarda Huch bate alte drumuri, cînd transpune oameni cu comportament eroic într-un prezent transfigurat. Ea trece, capitol de capitol, din cotidian și din realitatea sa faptică, treptat, în profunzimea sufletelor unor oameni nicidecum de toate zilele, și străini de orice realitate concretă. Ea începe un capitol din romanul *Von den Königen und der Krone (Despre regi și despre coroană)* : „Domnul Beatus află fără nici un semn de amărăciune, că Lastari voia să-i abandoneze întreprinderea și să-și întemeieze alta pe cont propriu". Iar ca un rezultat de la sine înțeles al întîmplărilor din capitol, se scrie la sfîrșit : „Maielies zîmbi fericită, cu ochii umezi ; i se păru ca și cum elanul iubirii sale ar fi împodobit-o cu șiraguri de perle, mai noi, mai bogate, mai nobile, înfășurîndu-se rece în jurul corpului ei și trăgînd-o treptat spre pămînt". Acesta este mai mult decît un ornament final oarecare, folosit pentru a caracteriza energic inserția. Aici se face suma întregului capitol. Începutului rece de afaceri i se opune un final care luminează cele mai secrete cute ale unui suflet femeiesc. Totodată, răceala seacă a limbii interzice orice gînd la o instrumentare excesivă. Numai că în acest limbaj potolit, apar imagini în culori strălucitoare, nu lumi-

Scanned with OKEN Scanner

nînd sau sclipind, ci apăsînd tăcut în noblețea lor. Altă dată începe în felul următor : „Nunta avusese loc cînd a fost terminată biserica protestantă". Se poate adopta un ton mai sec de relatare ? După numai două pagini se încheie scurtul capitol : „O teamă pe care o simțise atît de frecvent în perioada de logodnă voia să pună stăpînire pe ea, dar ea învinse durerosul sentiment și îl măsură pe nefericit cu privirile ei pătrunzătoare pline de lumină. Căci avea credința inconștientă că cu ea este geniul vieții și că lupta contra umbrelor zguduitoare ce întunecau sufletul lui".

Obiectivitatea impersonală din *Der grosse Krieg in Deutschland (Marele război din Germania)* a Ricardei Huch nu-și mai permite nici finalurile elevate ale romanului *Von den Königen und der Krone*. Oricum, sînt separate între ele precis capitolele și accentuat puternic ritmul diferitelor capitole ; astfel, în mulțimea capitolelor care sar brusc de la un capăt al teatrului de război la celălalt, întorcîndu-se la fel de repede din nou, sentimentul pregnant pentru formă al poetesei nu s-ar putea impune. De aceea rotunjirea epigramatică rezultă ca de la sine, atunci cînd Ricarda Huch trage în felul ei, aici, concluzia unui capitol. Al patrulea capitol din partea a treia începe așa : „Oxenstierna îl găsea pe ministrul plenipotențiar francez Feuquières neîndemînatic, iar zîmbetul ironic de pe fața lui rigidă, de nesuportat, din care cauză el adoptă de fapt o comportare politicoasă și prevenitoare, dar renunță deocamdată la manifestări de încredere personală". Convorbirea lui Oxenstierna cu Feuquières este acordată la tonul pe care-l anunță începutul : suedezul se exprimă prudent și rezervat, iar francezul politicos pînă la lingușire și asigurînd mereu cît de dezinteresat procedează regele său. Succesiv francezul se explică apoi cu principii germani, cu marchizul Firedrich din Baden, Contele Palatin Johan din Zweibrücken, apoi cu un deputat al orașului Nürnberg, în sfîrșit cu contele Philipp Reinhard Solms ; fiecare se îndreaptă mai mult sau mai puțin repede spre singura țintă, aceea de a primi bani din

partea Franței. În timpul expunerii acestor convorbiri, nu se indică prin nici o silabă ironia situației. Se lasă complet pe seama cititorului să citească printre rînduri unanimitatea surprinzătoare a germanilor și dorința lor comună de a se lăsa corupți de Franța. Nici un fel de „tot așa" sau „exact ca" nu stabilește asemănările ce de fapt există. Povestitoarea renunță și la ultimele drepturi ale unui cor mijlocitor, care să-l pregătească pe cititor. Totuși, chiar și la sfîrșitul capitolului, ea trece complet pe planul al doilea, pentru a face în sfîrșit, bilanțul. Cu toate acestea poanta este elaborată foarte epigramatic. Chiar și pentru cititorul cel mai opac și mai grăbit, e limpede cum este considerat întregul. Această încheiere apare de aceea în toată amploarea sa :

„Cînd Feuquières i-a dat domnului de l'Isle, pe care-l trimitea la Strassbourg și în Württemberg, cîteva instrucțiuni, îi spuse că descoperise acum un semnal de trompetă care ar mîna fără greș caii germani în cea mai sîngeroasă bătălie.

„V-am socotit întotdeauna un mare geniu" — spuse de l'Isle, în timp ce se înclina către domnul Feuquières : „care este acesta ?"

Feuquières caută într-un buzunar lateral al mantalei sale și aruncă un pumn de monede de aur pe masă, încît acestea au răsunat. De l'Isle izbucni în hohote de rîs. „Aceste animale par să fie foarte muzicale !" spuse el.

„Aceasta este o însușire germană" — spuse Feuquières în mod serios „prin care sper că îmi va reuși să aduc în concordanță necesitățile germanilor cu dorințele regelui nostru".

Ricarda Huch nu însoțește cu nici un singur cuvînt interpretativ succesiunea conversațiilor. Totuși, capitolul care face să se succeadă aceste dialoguri, oferă o imagine de-a dreptul epuizantă a clipei decisive, atît prin cuvintele pronunțate de către participanții la discuție, cît și prin ceea ce rămase nespus. Gustav Adolf era mort, Cancelarul său este prudent și înțelept, el manifesta însă și caracter într-o situație dificilă ; Franța examinează

terenul incert pentru a vedea dacă îi iese jocul ; stările germane sînt istovite de războiul îndelungat și nu mai ezită să se predea puterii care ar pune capăt nevoii lor de bani. Toate acestea se oglindesc în capitol. Dar de asemenea și înțelepciunea de șarpe a negociatorului francez, sinceritatea grosolană cu care stările germane își mărturisesc dorința josnică de cîștig, superioritatea francezului care practică un joc cu atît mai plin de succes cu „caii germani", cu cît el receptează mărturisirile lor ca ceva de la sine înțeles și știe să tacă : prin forma aleasă de Ricarda Huch și realizată exact, cititorul își poate imagina pe deplin totul. Această formă corespunde absolut, tăcerii perfide a solului francez. Dacă relatarea ar adăuga cuvinte interpretative, ar însemna să coboare la treapta „cailor germani". Ironia întîmplării, această ironie recunoscută de către Feuquières, determinîndu-i procedeul, în timp ce germanii devin, fără să-și dea seama, victimele și jucăria aceleiași ironii, este cea care dirijează și expunerea. Gesturilor ei îi corespunde comportarea francezului. Are efect simbolic [12].

Artei *rezervate și inocente* a Ricardei Huch și a lui Thomas Mann îi este proprie o ornamentație de linii simple și firești. Printre exemplele pentru forma ornamentală în roman, pe care le-am examinat aici în grabă, Jean Paul înseamnă contrapolul acestor doi. El cunoaște valoarea ritmicii unui capitol izolat, fie că ea ar condiționa structura capitolului însuși, fie că separă între ele capitolele în cadrul ansamblului construcției. Dar ornamentul devine un scop în sine, își pierde valoarea ordonatoare și ritmizantă, deoarece acoperă larg liniile construcției. Concordanțele ce există între astfel de forme contradictorii ale narațiunii și posibilitățile contradictorii ale ornamentației artei sculpturale, sînt prea bătătoare la ochi ca să mai fie nevoie să le relev acum.

---

[12] Cf. Walzel, *Ricarda Huch, ein Wort über Kunst des Erzählens (Ricarda Huch, un cuvînt asupra artei povestirii)*, Leipzig, 1916, pp. 77—79, în special pp. 80, 95 urm.

Scanned with OKEN Scanner

În considerațiile mele fugare a fost discutat numai un singur fel de ornamentație : începutul și finalul de capitol, în însemnătatea lor pentru capitolul respectiv și pentru întreaga operă. Există mult mai multe ornamente ce servesc împletirii întregului, îmbinării unor părți foarte îndepărtate între ele într-un roman. Vom mai menționa un singur lucru : leit motivul. Acesta nu este o particularitate de la sine înțeleasă a multor romane. Totuși, multor scriitori de romane li se pare de-a dreptul indispensabil.

Scanned with OKEN Scanner

FORMA ARTISTICĂ A NUVELEI *

1915

A

În *Contribuții la teoria și tehnica romanului* [1], Spielhagen definește : „Nuvela are de-a face cu caractere formate care sînt aduse, printr-o înlănțuire specială a împrejurărilor și relațiilor, într-un conflict interesant, prin care sînt constrînse să se manifeste după cea mai proprie fire a lor, așa încît conflictul, care altfel Dumnezeu știe cum ar fi putut evolua, nu poate să adopte decît tocmai acest final, condiționat de particularitățile caracterelor angajate, neavînd pur și simplu nici o altă ieșire".

La10 februarie 1838, Hebbel scria în *Tagebuch (Jurnal)* : „Singura tensiune pe care Tieck încearcă s-o stîrnească în nuvelele sale își are rădăcina în aceea că se simte că oamenii nu pot rămîne așa cum sînt, din care

---

* Aproximativ odată cu această lucrare a apărut cercetarea germanistului american Robert McBurney Mitchell *Heyse and his predecessors in the Theory of the Novelle (Heyse și predecesorii săi în teoria nuvelei)*, Frankfurt am Main, 1915. Autorul nu putea cunoaște încă lucrarea mea, nici eu pe a sa. El utilizează un material mult mai vast, menționează mai mulți autori, în special din secolul XIX, decît mine. În schimb, i-a scăpat cîte ceva din ceea ce mi se pare mie important. Pe de altă parte, el își propune un obiectiv pe care eu aș dori să-l depășesc, și anume teoria șoimului a lui Heyse. Astfel ne completăm reciproc. În note mai adaug acum cîteva referiri la cercetarea lui Mitchell. Articolul lui Mitchell *Goethe's Theory of the Novele (Teoria lui Goethe despre nuvelă : 1785—1827)* în *Publications of the Modern Language Association of America (Publicațiile Asociației pentru limbajul modern din America)*, 1915, 30, pp. 215 urm., corespunde în esență cu expunerile lucrării mai mari.

[1] Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, 1883, p. 245.

Scanned with OKEN Scanner

cauză toate situaţiile, care în altă parte solicită întreaga atenţie, se consideră numai ca pîrghii şi mecanisme ce trebuie să provoace catastrofa interioară. Eu cred că Tieck atribuie romanului caracterele devenite, iar nuvelei caracterele în devenire".

Hebbel s-a declarat mai tîrziu de repetate ori contra nuvelelor lui Tieck. Nu mă pronunţ dacă remarca citată din *Tagebuch* este îndreptată contra lui Tieck, sau dacă trebuie considerată în sensul unei aprobări. Aceasta nu urmează să fie cercetată aci. Dacă s-ar afirma totuşi ceva fals, rămîne faptul că — aşa cum se întîmplă frecvent în domeniul esteticii, şi în special al poeticii — se atribuie uneia şi aceleiaşi forme artistice, exact contrariul ; că se prezintă dintr-un punct de vedere ca particularitate decisivă exact opusul a ceea ce din alt punct de vedere s-a categorisit ca o trăsătură fundamentală şi caracteristică.

De asemenea nu vreau să mă opresc prea mult la chestiunea dificilă a ceea ce este propriu-zis un caracter format sau devenit şi ce este un caracter în devenire. S-a abuzat mult de acest contrast neclar. Numai fiindcă e atît de neclar şi atît de greu de înţeles şi de descris, a putut să apară părerea că redarea caracterelor în devenire este un privilegiu al dramaturgiei mai recente. S-a vorbit cu predilecţie despre caracterele în devenire, unde nu poate fi vorba decît de oameni care şi-au recunoscut caracterul în cursul operei literare. Ca şi cum în scurtul interval de timp ce acordă aşa numitul poet naturalist evenimentului scenic, s-ar putea reprezenta devenirea unui caracter. Mai ales drama analitică cu greu dă posibilitatea de a aduce pe scenă devenirea unui om. Drama nu intenţionează să reprezinte decît ultimele consecinţe ale unor fapte petrecute. În realitate poate fi vorba la fel de puţin în acest sens, de o devenire a doamnei Alving sau a Rebekkăi West, ca şi de o devenire a lui Oedip. Trăsătura cea mai intimă a Rebekkăi West s-a transformat înainte de a începe piesa. Această transformare este de o importanţă decisivă pentru acţiunea

dramatică, dar ea nu este inclusă în redarea mimică, în reprezentarea scenică. Pe scenă nu se poate întrezări — pentru a prelua un cuvînt al lui Spielhagen — decît un caracter format ; el este pus într-un conflict interesant printr-o înlănțuire deosebită a împrejurărilor și relațiilor și se vede constrîns să se manifeste *prin ce are mai firesc*. Chiar acolo unde dramaturgia mai nouă nu preferă, ca în cazul lui Ibsen, forma severă a dramei analitice, se revelă — la o examinare mai atentă — mult mai puțin despre caracterele în devenire, decît se presupune de cele mai multe ori. Johannes Vockerat își manifestă exact ca Gabriel Schilling, doar natura sa cea mai intimă. Evoluția interioară se poate constata mult mai bine la Golo al lui Hebbel. Dacă se poate spune acest lucru despre cineva, atunci Golo este cu adevărat un om în devenire. Dar a mai încercat vreodată din nou Hebbel să plăsmuiască un personaj care suferă o transformare treptată de amploare asemănătoare ? Krimhilda sa își datorează distanța mare dintre început și final mai întîi izvorului, lui *Nibelungenlied*. În orice caz, procesul de transformare, încet și progresînd doar treptat, a fost redat de Hebel mult mai precis în cazul lui Golo, decît în cazul Krimhildei. Raportată la Golo, Krimhilda prezintă aproape numai faze de evoluție contradictorii. Ea nu arată o replăsmuire interioară la fel de treptată.

Dacă s-a constatat însă o dată, cît de greu se poate identifica o devenire intimă chiar și în tragedie, înseamnă că se impune prudență, înainte de a se atribui unei nuvele, caractere formate sau în devenire. N-aș dori să afirm că Pescara devine un alt om în cadrul nuvelei lui C. F. Meyer. Nu îndrăznesc însă să contest evidența : călugărul, care sub presiunea lui Ezzelin trebuie să facă nuntă, trebuie să concretizeze în mod pregnant devenirea unui alt om, o puternică prefacere interioară. Pentru a alege un exemplu oarecare din nuvelele lui Heyse, menționez cele patru nuvele reunite de el însuși într-un volum : *Villa Falconieri, Doris Sengeberg, Emerenz* și *die Martyrerin der Phantesie (Martira Fanteziei)*. Cu totul

neîndoielnic, prima nuvelă permite, și într-o măsură mai mare a doua și a patra, să se recunoască faptul că transformarea puternică a figurilor feminine este intenționată și că trebuie să producă aproape efectul unei surprize voite.

Dacă trebuie să se vorbească despre oameni în devenire, de ce s-ar exclude tocmai nuvela din sfera prefacerii interioare? Oare pentru că ea nu poate avea decît o extindere mică? În acest caz s-ar putea înțelege că nuvelele lui Tieck mizează pe caractere în devenire. Tieck nu impune limite restrînse mărimii nuvelelor sale. De aceea se poate conta și la Keller pe caractere în devenire. Acestuia îi reproșează mulți că a depășit măsura justă, prin amploare. Cît de mare trebuie să fie deci amploarea unei nuvele? Unde încetează nuvela să fie, din cauza amplorii mari, o nuvelă și cînd devine un roman?

Firește, poetica se apără de obicei contra aparenței că ar vedea distincția dintre roman și nuvelă, exclusiv în amploarea mai mare sau mai mică. A fost o idee plină de adevăr aceea de a se numi metafora o comparație prescurtată. Este la fel de just să nu se caute diferența dintre metaforă și comparație numai în extindere, ci pentru o mai bună apreciere a ei, să se facă referire la diferența dintre nuvelă și roman. Dacă numai în cazul decisiv nu li s-ar reproșa mereu nuvelelor diferiților scriitori, lungimea excesivă. Atîta timp cît nu s-a găsit un motiv mai temeinic pentru dimensionarea diferențiată, obiecțiunea rămîne expusă impresiei de pedantism.

F. Th. Vischer socotea în § 883 al *Esteticii* sale[2] că poate indica exact motivul. El începe astfel: „Nuvela se comportă față de roman ca o rază față de o masă luminoasă". A explicat apoi comparația: „Ea nu oferă imaginea cuprinzătoare a situației lumii, ci numai un segment din aceasta, care se referă cu o tărie intensă, spontană, la întregul mai mare ca perspectivă, nu la dezvoltarea completă a unei personalități, ci la un fragment al

[2] *Asthetik*, 3, 1318.

unei vieți de om, care are o tensiune, o criză, și ne arată, printr-o cotitură a firii și a soartei, cu accente acute, ce este în general viața omenească". Nuvela a fost caracterizată simplu și just ca o situație, spre deosebire de dezvoltarea romanului caracterizat, la rîndul lui, printr-o serie de situații. Trezește îngrijorări chiar punctul de plecare al distincției lui Vischer. Nu mai știm astăzi ce trebuie să facem cu cerința că romanul trebuie să dea o imagine cuprinzătoare a stărilor din lume. Romanele după care s-a format ideea noastră despre roman, nu oferă, de cele mai multe ori, o astfel de imagine cuprinzătoare. Însuși *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* ar pierde, potrivit părerii lui Vischer, gloria de a fi un roman. Definiția conceptului dată de Vischer, provine dintr-o lume ce tinde tot mai mult spre romanul de epocă. Se înțelege astfel de ce tocmai acest cuvînt al lui Vischer, revine apoi de preferință în declarațiile cu privire la nuvelă [3].

Despre *Wahlverwandtschaften (Afinitățile elective)* Vischer spune în același loc [4] că sînt „o nuvelă extinsă spre proporțiile unui roman". Este adevărat. Noi știm că *Wahlverwandtschaften* ar fi trebuit să formeze, inițial, una din intercalările din *Wanderjahre*. Aceasta rezultă de pildă din însemnarea în Jurnal a lui Goethe din 11 aprilie 1808. Pentru plăsmuirea artistică a romanului și pentru înțelegerea ei, faptul are firește puțină însemnătate. Sau trebuie invocată geneza unei creații literare contra formei sale poetice — cu alte cuvinte trebuie să se presupună că Goethe n-ar fi putut face un roman dintr-un material de nuvelă ? În orice caz Vischer continuă : *Wahlverwandtschaften* au rămas în ce privește baza lor, pe terenul nuvelei, căci ele nu zugrăvesc un în-

[3] Încă Herman Hettner, în cartea *Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller (Școala romantică în relațiile ei interioare cu Goethe și Schiller)*, Braunschweig, 1850, p. 196, atribuie romanului „totalitatea unei imagini a întregii lumi și epoci". Cf. Mitchell, *op. cit.*, p. 74.

[4] 3, 1319.

treg proces de devenire a unei personalităţi : persoanele principale erau respectiv mature ; o singură problemă vitală delicată, chestiunea cu privire la raportul dintre libertate, datorie, stăpînire de sine şi forţele psihofizice obscure, legînd individ de individ, constituie conţinutul esenţial, captivant, autentic de nuvelă. „Numai marea amploare a expunerii adaugă caracterul de roman".

Vischer aminteşte şi de geneza nuvelei. Evul mediu nu a cunoscut omul şi lumea, Boccaccio a divulgat însă că oamenii sînt oameni, oameni muritori. În premise asemănătoare îşi are rădăcina şi farsa, care în parte este o simplă anecdotă. Anecdota este de cele mai multe ori comică ; nuvela evoluează însă şi în domeniul tragic, şi anume mai mult decît romanul. „Aceasta se datorează naturii ei mai strînse ; cine vrea să povestească pe scurt ceva interesant, trebuie să precipite rapid tot ce întîrzia şi să grăbească spre catastrofă ; unde însă aceasta apare mai acută, acolo este şi tăişul mai ascuţit al destinului, ca titirezul întîmplării caraghioase, în plin avînt". Aici ca şi în cîteva dintre cuvintele mai sus citate ale lui Vischer, pe care nu le-am discutat încă mai amănunţit, se deschide o perspectivă spre particularităţile formei nuvelei. Şi din nou o observaţie despre nuvelă în felul lui Tieck, se referă la o trăsătură de însemnătate formală. Vischer crede că lumii moderne îi convine să trateze conţinutul nuvelei ca temă, adică să transpună în ea conversaţia şi disputa noastră, astfel încît să se discute o problemă vitală, o luptă între orientările spirituale, fenomenele obscure ale vieţii sufleteşti şi altele de acest fel, de preferinţă sub formă de conversaţie, în timp ce răspunsul faptic se produce concomitent în destinele personale. Vischer consideră îngrijorătoare această formă ; căci se pare că a doua latură, care ar trebui să formeze corpul esenţial al întregului, e făcută chestiune secundară şi astfel ideea este prezentată didactic, în loc de a fi redată poetic, şi anume cu izul special al salonului, al reuniunilor de la ceai. Altceva este dacă o reuniune socială paşnică îşi povesteşte nuvele, ca la Boccaccio, unde

în definitiv chiar şi povestitorii pot să joace un rol în nuvelă ; Tieck, Goethe şi alţii ar fi imitat aceasta fără naivitatea lui Boccaccio.

Vischer se referă pe de o parte la începuturile nuvelei din străinătate şi din Germania, pe primele încercînd să le înţeleagă, iar la acestea din urmă să se gîndească cu o oarecare îndoială. Pe de altă parte, el ar dori să descrie particularităţile formei nuvelei, condiţionate prin forma lor concisă şi să le diferenţieze de roman. Prin aceasta la Vischer se îmbină tratarea istorică cu o critică a formei.

B

Mai întîi să purcedem pe calea istorică. Şi anume încep cu reînvierea nuvelei, îndeplinită în *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* a lui Goethe. *Unterhaltungen* vor să dăruiască literaturii germane forma artistică a *Decameronului* lui Boccaccio şi şi-au realizat pe deplin intenţia.

La sfîrşitul lui octombrie 1794 au început să germineze *Unterhaltungen.* Deja la 7 noiembrie Schiller îi putea scrie lui Körner că Goethe vrea să elaboreze „o suită corelată de naraţiuni în gustul *Decameronului* lui Boccaccio“ pentru *Horen.* Expresia „nuvelă“ nu apare în scrisoarea lui Schiller şi în nici o altă manifestare a lui Schiller sau Goethe, care să aparţină perioadei de geneză a lui *Unterhaltungen.*

Numele de „nuvelă“ se găseşte cu totul izolat în lucrarea lui Johann Joachim Eschenburg [5] *Schiţa unui teorii şi literaturi a ştiinţelor frumoase.* Noua ediţie, refăcută din 1789 observă, cu ocazia romanelor italiene [6] : în perioada cea mai înfloritoare a literaturii italiene scriitorii s-au limitat mai ales „la povestiri prozaice mai mici

[5] *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften,* 1783.

[6] P. 341.

sau nuvele, din care naţiunea aceasta posedă un mare număr". *Allgemeine Theorie des schönen Künste* a lui Sulzer nu cunoaşte acest cuvînt. În schimb, adaosurile lui Blankenburg [7], menţionează „Nouvelles" din literatura franceză, numindu-le „adevărate mici romane", şi le explică prin modelul spaniol. Cît de străină era expresia pentru germani încă pe la 1750, o dovedeşte cunoscuta greşeală a tînărului Lessing : el a tradus titlul lui Cervantes *Novelas ejemplares* cu *Noi exemple.* Astfel, Wieland se văzu nevoit să consacre, încă în a doua ediţie a lui *Don Sylvio* din 1772 [8], cuvîntului „Novelle" o notă. Mai tîrziu ea a fost tăiată şi sună : „Nuvele se numesc de preferinţă un fel de povestiri care se diferenţiază de marile romane, prin simplicitatea planului şi amploarea redusă a fabulaţiei, sau se comportă faţă de romane ca micile piese de teatru faţă de marile tragedii şi comedii".

Mult mai tîrziu, la aproximativ zece ani după publicarea lui *Unterhaltungen,* Wieland a scris el însuşi o nuvelă şi a introdus-o sub titlul *Die Novelle ohne Titel (Nuvelă fără titlu)* în *Hexameron von Rosenhain (Hexameronul din Rosenhain)* din 1805. El ştie să spună acum ceva mai precis. Nuvela joacă rol nu într-o ţară ideală sau utopică, ci în lumea noastră reală, „unde totul se petrece firesc şi pe înţeles, iar datele nu sînt de fapt de toate zilele, dar totuşi, în aceleaşi împrejurări, s-ar putea petrece în toate zilele". Ea nu acordă deci atîta graţie şi plăcere ca un basm găsit norocos sau inventat, plin de sens şi povestit cu vioiciune.

Cuvîntul „Novelle" apare la Goethe deja în primele începuturi la *Wanderjahre.* Mult mai tîrziu el îşi va face o sarcină din a defini esenţa nuvelei. Căci cu greu s-ar potrivi ca dorinţele şi pretenţiile, prezentate în *Unterhaltungen* de către baroneasă, să fie ridicate la rangul de program al nuvelisticii lui Goethe ; de asemenea nici chiar ceea ce oferă această nuvelistică în *Unterhaltungen,* fără

[7] 2, pp. 143 urm., din 1792
[8] 1, 22.

să mai vorbim de nuvelă. Baroneasa cere[9] povestiri în care, altfel decît în *O mie și una de nopți*, un fapt să se lege de celălalt, un interes să fie eliminat de altul. Nu trebuie trezită curiozitatea într-un mod ușuratic și atîțată prin întrerupere, ci trebuie satisfăcută atenția printr-o continuare rezonabilă. Respinge toate trucurile artistice ciudate, menite să mărească atenția. Critică tendința de a face din povestirile ce ar trebui să se apropie de unitatea poeziei, niște enigme rapsodice. Forma trebuie să se adapteze la societatea bună. „Dați-ne" — adaugă baroneasa — „la început o povestire cu puține persoane și date, care să fie bine scornită și gîndită, adevărată, firească și nu comună, atîta acțiune cît este indispensabilă și atît caracter cît este necesar, care nu se oprește, nu evoluează prea încet pe un petec, dar nici nu se precipită, în care să apară oamenii așa cum îi vrem, nu desăvîrșiți, dar buni, nu extraordinari, dar interesanți și amabili. Povestirea lor să fie amuzantă, atîta timp cît o auzim, satisfăcătoare cînd ajunge la sfîrșit, și să ne lase un îndemn calm, pentru a medita mai departe".

Goethe îi scria lui Schiller, la 12 decembrie 1794, că se gîndea să procedeze în *Unterhaltungen* la fel ca povestitoarea din *O mie și una de nopți*. S-a afirmat că această intenție contrazice dorințele Baronesei. Dar baroneasa nu se pronunță în general împotriva tehnicii povestirii din vechea carte de basme orientale, ci numai contra unui procedeu artistic care apare desigur acolo, dar nu la Goethe. Și Goethe include în cadrul lui *Unterhaltungen* diferite povestiri, dar evită în mod consecvent să intercaleze în aceste povestiri și alte narațiuni. O astfel de tehnică a cepei era foarte agreată în vechea colecție ; ea revine de multe ori în povestirile occidentale și anume nu numai în basme ; romanul de aventuri spaniol se servește de această compartimentare multiplă, care captivează, dar provoacă și confuzie, ba chiar și amețeală.

---

[9] Ed. Jubiliară, 16, pp. 214 urm.

Nu contradicția aparentă dintre cuvintele baronesei și scrisoarea din 2 decembrie 1794, dimpotrivă un alt motiv interzice să se recunoască, în afirmația baronesei, necondiționat, un program de nuvele al lui Goethe. Baroneasa se pronunță potrivit rolului ei, reprezentînd gustul ei personal. Ea susține intențiile unei societăți bune și educate. Ea nu știe ce va urma și trebuie să lase loc povestitorului să-și satisfacă intențiile personale. Trebuie să lase spațiu în primul rînd pentru observații dezaprobatoare sau aprobatoare care urmează să fie adăugate de către ascultătorii diferitelor povestiri. Astfel, de exemplu, povestea despre Procurator [10], este menționată de către baroneasă cu „titlul de onoare al unei povestiri morale". Povestitorul definește însă kantian povestirea morală : ea arată că omul are în sine însuși forța să acționeze, din convingerea a ceva mai bun, chiar contra propriei înclinări. Și, deoarece povestirea despre Procurator învață aceasta, ea se aseamănă în așa fel cu orice altă povestire morală, încît pare că se povestește totdeauna numai aceeași povestire. N-ar fi oare pedant să se denumească astfel de idei sociale — Luise le numește pur și simplu paradoxe — principii ale poeticii ? Școlărește, Goethe ar fi trebuit în acest caz să fi făcut din povestirea morală o subspecie a nuvelei. Și ar fi la fel de pedant să se considere observația baronesei : „Eu iubesc foarte mult povestirile paralele" [11] în sensul unei tehnici a nuvelei. La fel de accidental apare altă dată observația : „Povestirea aceasta îmi place... și deși este luată direct din viața obișnuită, nu mi se pare totuși de toate zilele" [12]. Wieland pretinde, în 1805, același lucru de la nuvelă. Totuși, la Goethe toate acestea sînt spuse din situația narațiunii încadrate în altă narațiune. O definiție a conceptului de „Novelle" apare cu atît mai puțin, cu cît Goethe nu vorbește în general de „Novelle" și în cele din urmă prezintă un basm. Poate că Goethe ar fi adăugat ulterior, rezumativ, încă un cuvînt

[10] Ed. jubiliară, 16, p. 237.
[11] Ed. Jubiliară, 16, p. 239.
[12] Ed. jubiliară, 16, p. 259.

Scanned with OKEN Scanner

cu privire la tehnica povestirii, dacă n-ar fi fost atît de prematur întreruptă continuarea lui *Unterhaltungen.* Așa însă, a durat mulți ani, înainte de a fi încercat să delimiteze esența nuvelei. Din păcate, încercarea aceasta s-a păstrat numai în relatarea lui Eckermann. Formularea ei lingvistică nu poate fi pusă în contul lui Goethe, după cît cunoaștem modul de redare al lui Eckermann.

La 29 ianuarie 1827 Goethe a vorbit, potrivit comunicării lui Eckermann, cu acesta, despre titlul nuvelei ce fusese atunci intitulată pur și simplu *Novelle,* asemănător deci cu modul cum își intitulase Wieland *Die Novelle ohne Titel.* Nu contează aci că, potrivit Jurnalului, conversația aceasta putuse să aibă loc cîteva zile mai înainte. Eckermann transcrie declarația lui Goethe în forma următoare: „...ce altceva este o nuvelă decît o întîmplare nemaiauzită ce s-a petrecut. Aceasta este noțiunea propriu-zisă, iar atîtea cîte apar în Germania sub titlul de „Nuvelă", nu sînt deloc nuvelă ci simplă povestire sau orice altceva vrei. În acel sens inițial, al unei întîmplări nemaiauzite, apare și nuvela din *Wahlverwandtschaften.*

Este vizată povestirea *Die wunderliche Nachbarskinder (Minunații copii din vecini),* din copitolul al zecelea al părții a doua din *Wahlverwandtschaften.* Ea poartă subtitlul *Novelle.* Goethe se referă în 1827, atît la propria sa experiență acumulată în ani îndelungați în tehnica nuvelei, cît și la o mai îndelungată dezvoltare a nuvelisticii germane. Ceea ce au produs alții în acest domeniu, îi provoacă dorința unei delimitări mai pure a conceptului. El însuși pare a se abate de la felul nuvelelor sale mai vechi, cel puțin în povestirile din *Wanderjahre* și vrea să ofere ceva nou în *Novelle.* Eckermann afirmă cel puțin că a observat, la 15 ianuarie, față de Goethe, că *Novelle* se diferențiază de tehnica din *Wanderjahre* „deoarece în ea toată redarea exteriorului, totul este real" Goethe a răspuns: „Dumneata ai dreptate, lucruri intime nu găsești aproape deloc în cele ce ai citit, dar în celelalte lucrări ale mele se întîlnesc din acestea aproape prea mult". În orice caz, atunci Eckermann nu cunoștea încă fina-

lul *Novellei*. Goethe accentuează de asemenea în mod precis că numai în ceea ce s-a citit, nu există aproape nimic intim. Cu privire la final, conversaţiile următoare cu Eckermann, au prilejuit, după relatarea acestuia, alte discuţii amănunţite.

La 18 ianuarie lui Eckermann i s-a dat să citească finalul. După impresia ce i-au produs-o discuţiile preliminare, sfîrşitul i s-a părut „prea izolat, prea ideal, prea liric". Goethe a respins categoric sugestia lui Eckermann de a lăsa să se releve la sfîrşit încă cîteva dintre celelalte figuri : „Prinţul cu ai săi a intrat călare în oraş, unde va fi nevoie de ajutorul său ; Honorio, de îndată ce aude că leul este în siguranţă sus, va urma cu vînătorii săi ; iar omul cu cuşca de fier din oraş, va fi foarte curînd aici şi în ea va aduce înapoi leul". Toate acestea erau de prevăzut. Dacă ar fi scrise, ar deveni prozaice.

Goethe încercase să releve şi într-un alt mod necesitatea construcţiei adoptate, a trecerii de la real la ideal. S-a servit de o parabolă. Din rădăcină răsare o plantă verde ; după un timp din tulpină ţîşnesc frunze verzi viguroase spre laturi şi totul sfîrşeşte cu o floare. Floarea era neaşteptată, surprinzătoare, dar ea trebuia să apară. Frunzişul verde exista numai pentru ea, iar fără ea, n-avea rost efortul.

Se relevă aici o problemă pur formală a arhitectonicii poetice. Sau chiar o schimbare de atmosferă, condiţionată de desfăşurarea povestirii, o schimbare de atmosferă cum se înţelege de la sine în compoziţia muzicală, datorită evoluţiei melodiei. Se mai poate bănui intenţia artistică a unei astfel de evoluţii muzicale a atmosferei şi dintr-o altă observaţie a lui Goethe, reţinută de Eckermann în limbajul său : ne bucură realul ; dacă este redat verosimil, realul ne poate face cunoştinţă mai lămurită cu anumite lucruri ; cîştigul propriu-zis pentru natura noastră superioară constă însă numai în ideal, iar acesta rezultă din inima poetului.

De fapt Goethe aplică multă vreme în *Novelle* culorile realităţii cu deplină autenticitate, numai pentru a respinge

cu atît mai energic, la urmă, toate exigențele observării timide a realității. Avem de-a face cu o manieră artistică a tehnicii povestirii. Nuvela aceasta nu vrea numai pur și simplu să afirme că oamenii sînt oameni muritori. Dimpotrivă, pentru ea contează evoluția bine calculată a liniei și o succesiune de stări sufletești ce trebuie să se producă în mod necesar în cititor. Aici se relevă posibilitățile formei ce-i sînt accesibile nuvelei, spre deosebire de roman.

Ce urmăresc, după aceste rezultate, cuvintele ambigue ce se găsesc palpabil în conversațiile lui Goethe cu Eckermann : o nuvelă este o întîmplare nemaiauzită petrecută ? Cine vrea să interpreteze fraza fără a ține seama de *Novelle* a lui Goethe, ar putea ajunge ușor la concluzia că orice întîmplare cotidiană excitantă ce depășește măsura obișnuitului, ar fi deja o nuvelă. Înțelege cumva Goethe că nuvela este luată din viața reală, că ea trebuie să rezulte dintr-o întîmplare reală ? Nu poate fi ea, după Goethe, și prelucrarea sau o nouă plăsmuire artistică a unei povestiri mai vechi ? Toate acestea rămîn o chestiune deschisă.

Și Goethe știa foarte bine că Boccaccio prelucra un material narativ vechi. Goethe însuși solicita acest drept pentru sine în *Unterhaltungen*. Mulți dintre contemporanii săi mai erau încă tributari acestui obicei. De atunci, ce-i drept, a devenit tot mai obișnuit să se înțeleagă cuvîntul nuvelă în sensul etimologic. Nuvelelor li se atribuie acum de cele mai multe ori misiunea de a povesti întîmplări pe care nimeni înainte nu le povestise.

C

Goethe era din proprie experiență, destul de informat cu privire la Boccaccio. El trebuie să fi cunoscut însă și prima lucrare germană mai amănunțită despre Boccaccio : articolul lui Friedrich Schlegel *Informație despre operele*

poetice ale lui Giovanni Boccaccio [13]; articolul apăruse în al doilea volum din *Charakteristiken und Kritiken* (din 1801) al ambilor fraţi Schlegel; el reprezintă prima încercare germană de a concepe fundamental esenţa nuvelei.

Bernhard Seuffert nu se îndoieşte, în subtilul său articol despre *Novelle* a lui Goethe [14], că Goethe cunoscuse „caracteristica nuvelei prin teoreticianul cel mai spiritual al poeziei moderne". Seuffert ar vrea, pe lîngă aceasta, să dovedească că *Novelle* a lui Goethe corespunde trăsătură cu trăsătură definiţiilor date de F. Schlegel nuvelei, înainte cu un sfert de secol. Se înţelege de la sine, că Seuffert nu consideră că Goethe era conştient de definiţiile lui Schlegel cînd a plăsmuit povestirea sa; că a conceput caracteristicile ce-i sînt, după Schlegel, proprii nuvelei, şi care se aplică şi la *Novelle* a lui Goethe, ca reguli, şi le-a preluat de la Schlegel.

F. Schlegel dezvoltă aceste trăsături în cadrul unei caracterizări a lui Boccaccio. El vorbeşte numai despre nuvelele timpurilor mai vechi şi nu se referă deloc, în articolul său, de pildă la *Unterhaltungen* ale lui Goethe.

F. Schlegel pleacă de-a dreptul de la faptul că nuvelele din *Decamerone (Decameronul)*, se bazează în parte pe repovestiri şi au fost adesea repovestite. O comparare a diferitelor versiuni ale unei anumite nuvele, ar fi, după părerea sa, cel mai bun mijloc de caracterizare, deoarece fiecare nuvelă a lui Boccaccio „îşi are chiar caracterul specific diferit, semnul caracteristic propriu". Pentru a ajunge însă la caracterizarea întregii specii, Schlegel alege în mod intenţionat o cale pe care el însuşi trebuia s-o numească „ciudată". El stabileşte mai întîi că toate lucrările lui Boccaccio au „o structură sau relaţie subiectivă". Nuvela este însă foarte potrivită pentru a reda indirect şi aproape simbolic o atmosferă şi o părere subiectivă, şi

---

[13] *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*, 1801, în vol. II din *Charakteristiken und Kritiken (Caracteristici şi critici)* de fraţii Schlegel.

[14] În Goethe-Jahrbuch 19, p. 166.

anume cea mai adîncă și mai specifică. El sprijină această afirmație pe nuvele de-ale lui Cervantes, în mod ciudat însă și pe *Romeo și Julieta*. Nuvela dramatizată a lui Shakespeare stă pe o treaptă mai înaltă, decît altele „ale aceluiași poet... deoarece, cuprins de entuziasmul tineresc, a găsit în ea mai mult decît în oricare alta un vas frumos pentru acest entuziasm, încît a putut fi pe de-a întregul plin și pătruns de ea". Rămîne totdeauna un risc să utilizezi, la definirea dificilă a caracteristicii unei forme de povestire, o lucrare dramatică înrudită prin material [15].

Schlegel nu remarcă în nuvelele lui Boccaccio pur și simplu subiectivism, ci un subiectivism indirect și mascat. Pentru un astfel de subiectivism indirect și ascuns, nuvela este deosebit de potrivită „deoarece ea înclină, de altfel, foarte mult spre obiectivism și, cu toate că definește adesea cu precizie elementul local și costumul, se menține totuși bucuros într-un cadru general — potrivit legilor și sentimentelor societății alese — unde își are originea și patria sa".

Nu amintește aceasta în mod izbitor de discuțiile întîlnite în *Unterhaltungen?* Și acolo forma povestirii trebuia să fie adaptată la dorințele societății bune. Și alte definiții ale lui Schlegel amintesc de cuvintele din *Unterhaltungen*. Revine mai precis delimitată în special dorința ca povestirea să fie luată din viața obișnuită, adică din viața de toate zilele, dar să nu aibă totuși un efect comun. Schlegel „deduce" specificul nuvelei direct din caracterul ei inițial :

„Nuvela este o anecdotă, o istorie încă necunoscută, ea se povestește așa cum s-ar povesti în societate o poveste care ar putea interesa prin ea însăși pe unii și pe alții, fără a ține seama de corelația națiunilor, sau a epocilor,

---

[15] Și Wilamowitz definește esența nuvelei cu ocazia unei tragedii și anume a lui *Hippolytos* a lui Euripide *(Griechische Tragödien (Tragedii grecești)*, traduse în germană de Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, ed. 2 Berlin, 1899, I, 96) : „eu numesc nuvelă povestirea unei întîmplări omenești care se povestește fără pretenția de adevăr istoric sau de însemnătate simbolică, numai pentru ciudățenia ei, în scop distractiv".

sau de progresele omenirii şi raportul cu educaţia. O povestire deci, care, de fapt nu aparţine istoriei şi posedă înclinarea spre ironie deja din clipa venirii ei pe lume. Deoarece trebuie să intereseze, ea trebuie să conţină ceva în forma ei, ce promite să pară multora ciudat, sau să placă. Arta naraţiunii trebuie să urce doar ceva mai sus şi atunci povestitorul va căuta să arate prin aceasta că vrea să întreţină, amăgind cu un nimic plăcut, cu o anecdotă, care, văzută mai deaproape, nici n-ar fi măcar o anecdotă, dar ceea ce în ansamblu este un nimic, poate totuşi să împodobească atît de bogat prin belşugul artei sale, încît ne amăgim cu plăcere, ne interesăm chiar serios de ea". În orice caz, apare aici ca un abuz faptul că unele nuvele — la Boccaccio ca şi la Cervantes — conţin simple glume şi capricii. Povestitorului artist, căruia i se anticipează poate deja primele roade, i se oferă în schimb calea de ieşire a impresiei că, prin felul cum povesteşte şi transformă naraţiunile vechi, le preface în altele noi. În acest caz este vorba de o însuşire subiectivă, de o expresie mai mult sau mai puţin desăvîrşită a unei păreri proprii, a unui sentiment propriu. Ca apogeu şi înflorire specifică a întregii specii, apare pe această cale, indicînd interesul ascultătorului şi orientarea povestitorului, nuvela alegorică. Liniştiţi putem înlocui acest termen cu : simbolică.

Seuffert explică în ce măsură *Novelle* a lui Goethe corespunde descrierii lui Schlegel : „Goethe şi-a dat părerea sa despre natura divină, irezistibilă, ce învinge orice cultură, obţinută prin experienţă, toată înţelepciunea lumii, care păstrează, plină de dragoste, ceea ce distruge chiar şi suprema bunăvoinţă a omului ; îşi dădu părerea indirect şi simbolic... Şi Goethe a indicat cu precizie elementul local şi costumul, dar s-a menţinut totuşi în cadru general, necompletînd toate orele zilei, neindicînd anul întîmplării ; şi-a preluat materialul din societatea aleasă şi l-a modelat pentru aceeaşi societate".

Aş mai dori încă să adaug că *Novelle* a lui Goethe — aşa cum văzurăm — corespunde şi dorinţei lui Schle-

Scanned with OKEN Scanner

gel ca nuvela să poată oferi în forma sa ceva remarcabil şi să fie bogat împodobită prin belşugul artei povestitorului. Prin această cerinţă, satisfăcută de *Novelle* a lui Goethe, se deosebeşte cercetarea esenţei nuvelei de către Schlegel, de încercarea în acelaşi sens a lui Vischer. Vischer este preocupat numai de scurtimea nuvelei şi caută particularităţile, precum şi forma, ce corespund acestei scurtimi. În schimb, el, ca fiu al epocii sale, neglijează prefacerea unui material deja utilizat şi pretenţiile artistice înalte ce implică aceasta, deci uzul mai vechi. Schlegel ascultă cu o ureche mult mai fină istoria vechii nuvele şi intenţiile ei cele mai intime. Vischer nu se transpune, cum face Schlegel, în cercul vechilor povestitori de nuvele şi din această cauză nici nu este preocupat de condiţiile sociale ale nuvelei. Sociabilitatea este, pentru contemplatorul istoric Schlegel şi pentru poetul Goethe, premisa nuvelei. Nuvela este povestită în societatea bună. Aceasta o preia Schlegel din tradiţie ; ea este pentru Goethe ideea călăuzitoare.

În schimb, cu simbolicul ce-l descoperă Schlegel în cele mai bune nuvele şi pe care-l imprimă Goethe *Novellei* sale, se poate îmbina părerea lui Vischer că nuvela conţine un crîmpei de viaţă omenească, care are o tensiune, o criză, şi arată printr-o manifestare a dispoziţiei şi soartei cu accente acute, ce este viaţa omenească în general. Firește, cu aceste cuvinte Vischer depăşeşte în mod esenţial conceptul cu multe înţelesuri al „simbolicei“, şi îl limitează într-un fel ce-i conferă un anumit conţinut. Acest anumit conţinut, această versiune mai restrînsă a noţiunii, prezintă totodată o particularitate a formei, care nu este pusă în evidenţă în expunerea lui Schlegel. Tensiunea, criza, în special însă manifestarea sufletească şi a soartei cu accente pregnante, sînt noile definiţii. Ele îşi au preistoria lor.

La puţini ani după publicarea articolului lui Friedrich Schlegel, fratele acestuia a avut ocazia să se ocupe în mod amănunţit de nuvelă. În timp ce altă dată, la discutarea lui *Unterhaltungen*, nu s-a preocupat de o carac-

terizare a acestei specii de narațiune, la sfîrșitul lui *Berliner Vorlesungen*, a căutat cu atît mai zelos să împlinească ceea ce neglijase. La fel ca altă dată, a preluat în mare măsură și în cadrul acestor considerații rezumative, rezultatele cercetărilor fratelui său Friedrich. Și pentru Wilhelm Schlegel, Boccaccio era punctul de plecare.

Raportul nuvelei cu istoria, care fusese definit de către Friedrich Schlegel în cuvinte puține, nu tocmai clare în ansamblu, la fratele său devine ideea conducătoare. Obiectul istoriei este, după el [16], activitatea continuă a genului uman ; obiectul nuvelei este ceea ce se întîmplă continuu, mersul cotidian al lumii, dar, evident, numai în măsura în care merită să fie notat. Într-o legătură și mai strînsă încă cu fratele său, el spune mai tîrziu [17] : „Nuvela este o istorie în afara istoriei ; ea povestește în consecință întîmplări ciudate, ce s-au petrecut oarecum în spatele constituțiilor și reglementărilor cetățenești". Exact ca Goethe în *Unterhaltungen*, dar de asemenea și ca Wieland, frații Schlegel au cerut ca subiect al nuvelei ceva nu de toate zilele din viața obișnuită ; în timp însă ce Friedrich Schlegel o înțelegea numai în sensul analogiei, Wilhelm spune că nuvela trebuie să surprindă pe de o parte prin unicitatea ciudată, iar pe de altă parte să aibă o anumită valabilitate generală. Dar cotidianul — care se include și el în istorie — trebuie expediat cît mai scurt posibil ; nu trebuie să se etaleze într-un mod nepertinent, dimpotrivă, să se zăbovească numai la extraordinar și unic, fără a analiza motivînd ; extraordinarul să fie prezentat pozitiv, cerînd să fie crezut [18]. Pe lîngă aceasta, nuvela poate parcurge toate nuanțele, de la întîmplările serioase cu catastrofă tragică, pînă la simpla farsă, dar trebuie să se regăsească mereu în lumea reală. De aceea — din nou se reia o idee a lui Friedrich — nuvelei îi convin și anumite date privind localitatea, timpul și numele de persoane. Ea

[16] *Berliner Vorlesungen* 3, 242, pp. 24 urm.
[17] *Idem*, 248, pp. 20 urm.
[18] *Idem*, 247, pp. 3 urm.

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să zugrăvească mersul lumii, așa cum este el, și în general n-are voie deci să înnobileze motivele peste cît se cuvine [19].

Oricît de aproape era Wilhlem Schlegel de ideile fratelui său, transpare totuși în definițiile sale, ceva din părerea lui Vischer că nuvela lui Boccaccio divulgă secretul că oamenii sînt oameni. Și mai aproape de Vischer este Wilhelm Schlegel, cînd, cu totul independent de fratele său, trădează mult mai cert decît acesta un secret al formei nuvelei : „Nuvela are nevoie de cotituri decisive, așa încît dimensiunile principale ale povestirii să apară clare în fața ochilor... Nu se obține nimic cu înaintări și modificări încete și treptate, numai în cadrul relațiilor intime dintre persoane. Acestea rămîn rezervate redării amănunțite ale romanului, căci ele pretind o dezvoltare graduală". [20]

Aici „criza lui Vischer, „cotitura sufletească și a soartei" primesc aproape o expresie. Totuși, poetica romantică urma să-i furnizeze și alte lucrări preliminare. Ceea ce a exprimat Wilhelm Schlegel în anul 1804, la sfîrșitul prelegerilor sale berlineze, cu greu ar fi putut ajunge la urechile lui Vischer. Mai degrabă a putut să afle Tieck ceva despre concepția prietenului său. Cel puțin el a fost primul care a dat o definiție mai apropiată „cotiturii decisive" pe care o revendicase mai întîi Wilhelm Schlegel.

---

[19] *Idem*, 247, pp. 31 urm.

[20] *Idem*, 245, pp. 13 urm. Dacă Wilhelm Schlegel distinge aici categoric nuvela de roman, nu trebuie uitat că și Friedrich Schlegel și Goethe, definind esența nuvelei, voiau mereu să arate și au arătat cît de mult se deosebește nuvela de roman. Articolul lui Theodor Mundt *Uber Novellenpoesie (Despre poezia nuvelei)* în ale lui *Kritischen Wäldern (Păduri critice)* din 1833, a adus diferența dintre roman și nuvelă pe primul plan al discuției. Dar Mitchell (p. 40 urm.) supraestimează puțin noul din expunerea lui Mundt. Ea continuă numai ceea ce pregătiseră deja W. Schlegel și Tieck. O face cu abilitate, fără a ajunge însă la cele spuse despre această problemă mai tîrziu de către Heyse, Keller și Paul Ernst (vezi mai jos pp. 251, 256 urm.) (N. autorului).

Scanned with OKEN Scanner

În *Raportul preliminar la a treia serie*[21] a scrierilor sale, înaintea volumului al unsprezecelea, Tieck a oferit, în 1829, deci la scurtă vreme după apariția *Novellei* lui Goethe, o contribuție la poetica romantică a nuvelei.

În timp ce frații Schlegel au vorbit în legătură cu nuvela numai despre Boccaccio și Cervantes, Tieck adaugă în mod formal ca al treilea pe Goethe. Toți trei sînt pentru el modelul special și pe baza realizărilor lor dorea să stabilească caracterul nuvelei. Firește însă că pe el îl interesa în primul rînd justificarea propriilor sale nuvele. Pune accentul pe trasarea precisă a delimitării. El nu voia să știe nuvela amestecată cu întîmplarea, istoria, povestirea, accidentalul, anecdota. După Tieck, nuvela trebuie să pună în lumină cea mai limpede întîmplare, mare sau mică, care, oricît de ușor s-ar produce, să fie totuși minunată, poate unică. Cine nu se gîndește aci la definirea conceptului dată de Goethe în conversația cu Eckermann ? Dar Tieck nu putea să știe nimic despre această conversație. De fapt, el evoluează numai pe linia inițiată odinioară de Goethe, cînd vorbea de necotidianul din viața comună. Apoi Tieck continuă teoria despre „cotitură" a tovarășului său Schlegel :

„Această cotitură a povestirii, acest punct de la care ea se întoarce complet, pe neașteptate, și totuși, potrivit caracterului și împrejurărilor, se dezvoltă în mod firesc continuarea, se va imprima în fantezia cititorului cu atît mai tare, cu cît chestiunea, chiar și în miraculos, ar putea fi în alte împrejurări, din nou de toate zilele. Așa ni se întîmplă și în viață, așa sînt întîmplările ce ni se comunică de către cunoscuți din experiența lor și care produc cea mai profundă și mai durabilă impresie".

Ca exemplu apare din una din nuvelele din *Unterhaltungen* „tejgheaua ce se ridică, care face de prisos închizătoarea, pe care o folosește tînărul un timp, pentru a se aproviziona cu bani". E vorba de povestirea despre Ferdinand și Otilia.

---

[21] *Vorbericht zur dritten Lieferung*, pp. LXXXIV urm.

Orice nuvelă a lui Cervantes are un astfel de punct central. Această „cotitură ciudată, surprinzătoare", diferențiază nuvela de celelalte specii ale narațiunii.

De altfel, ea ar putea să fie bizară, ciudată, fantastică, ușor glumeață, vorbăreață și să se piardă cu totul în expunerea unor lucruri secundare, tragice și comice, profunde și tachinante. Îi sînt accesibile toate stările, toate relațiile noii epoci, condițiile și particularitățile ei. Tieck se pronunță categoric contra criticilor răsfățați, care ar dori să constate în timp, o contradicție necondiționată între poetic și nepoetic. În ce privește nuvela, vechiul romantic se pronunță bucuros pentru realitate.

A susținut apoi dreptul la tendința cea mai specifică a nuvelelor sale. Simțirea, chemarea și opinia trebuie să se dezvolte prin contradicția, prin lupta personajelor implicate în acțiune. Aceasta îi împrumută nuvelei viață individuală. Ceea ce rănește în viață ca pasiune și unilateralitate, poate stimula și convinge în nuvelă clar și optimist, prin raționament, judecată și părere diferită. Tragedia tinde să se ridice prin milă, teamă, pasiune și entuziasm, la beatitudinea cerească, pe culmea Olimpului, ca să vedem și să înțelegem, cu o compătimire simțită de la o înălțime luminoasă, agitația oamenilor și rătăcirea destinului ; romanul duce, ca tragedie a vieții familiare și a vremurilor mai noi, în labirintul inimii ; nuvela ar putea soluționa uneori, din punctul său de vedere, contradicțiile vieții, ar putea să explice capriciile destinului, să braveze nebunia pasiunii și să transpună unele enigme ale inimii, ale prostiei omenești, în țesătura lor artistică, „încît privirea devenită mai luminoasă să recunoască și aci, în rîs sau în durere, omenescul, iar în ceea ce trebuie respins, un adevăr compensator mai înalt". Pornind din acest punct crede și Tieck că poate justifica ciudățeniile ce nu se împacă cu sensul moral, cu convenințele sau moravurile, și care apar de pildă în nuvelele lui Boccaccio.

Contra acestei considerații teoretice ar fi greu să se obiecteze ceva. Totuși, Vischer, care în mod vizibil le-a

avut în vedere, ar mai putea încă să aibă dreptate cînd se referă la consecinţele îngrijorătoare ce se pot observa în propriile nuvele ale lui Tieck. De fapt, pe această cale Tieck devine didactic în loc de poetic, şi anume, primind ceva din izul special al salonului şi al reuniunilor sociale la ceai.

Totuşi, chiar dacă tonul sociabil al nuvelelor lui Tieck ne oferă şi nouă astăzi încă prea puţin, dacă dialogul lor amplu contrazice voinţa noastră culturală, ar fi totuşi greşit să se elimine complet sociabilul din nuvelă. Distanţă de la care zăreşte societatea viaţa adevărată, participarea ei intimă moderată la întîmplările vieţii, par a fi totuşi deosebit de caracteristice pentru nuvelă. O frază a lui Friedrich Schlegel, pe care pînă acum am citat-o doar, dar n-am discutat-o, îşi reclamă acum drepturile sale. Nuvela — spune el — aduce cu sine predispoziţia spre ironie, chiar din clipa naşterii ei.

D

Numai să nu se creadă că Friedrich Schlegel ar fi vrut să strecoare prin contrabandă şi aici, de bine de rău, un concept favorit. De asemenea, să nu ne gîndim la tumbele cele mai nebuneşti ale ironiei romantice, distrugătoare de iluzii. Schlegel aminteşte aici, dimpotrivă, felul cum, de cele mai multe ori, cînd vorbeşte de ironie, se gîndeşte la distanţa ce există între obiect şi contemplatorul care trăieşte în sinea lui obiectul. Este sigur că nuvela transpune, mai degrabă decît alte forme poetice, imaginea aspră a adevărului, în domeniul optimist al artei. Ea vrea să fie gustată în societate, dar nu să răscolească profund sentimentele unei mari mulţimi, ca o piesă de teatru. Povestitorul nu acordă importanţă faptului de a relata ceva îngrozitor, fiindcă s-a putut întîmpla, ci se menţine în limitele bunei sociabilităţi şi nu împinge nici o excitare pînă la ultima consecinţă. El poate chiar să sublinieze că-şi plăsmuieşte liber relatarea.

Scanned with OKEN Scanner

Totuși, chiar și cînd pretinde că se relatează un accident real, prezența povestitorului și faptul că el mijlocește între cele povestite și ascultători, atenuează intenționat intensitatea efectului.

Un exemplu incomparabil pentru oglindirile reductoare în care se complace nuvela, este *Hochzeit des Mönchs (Nunta călugărului)* de C. F. Meyer. Dante povestește întîmplarea zguduitoare, chiar îngrozitoare. Dar noi îl vedem pe Dante mereu la lucru și ni se reamintește mereu că Dante creează și inventează ; societatea care-l ascultă pe povestitor, căreia i-a destinat el relatarea și pe care o vizează, continuă să stea în fața ochilor noștri. Chiar dacă Dante pune cu intenție în povestirea sa o oglindă în fața ascultătorilor și prin aceasta îi mișcă mai profund decît ar pute-o face o simplă relatare, referirea lui Meyer la un astfel de efect ne dă nouă înșine deplina libertate a gustului artistic. Într-adevăr, Dante distruge în povestirea lui Meyer, distruge Meyer însuși mereu sincer, iluzia pe care o creează ei și evită să-i acorde iluziei aparența adevărului. Aceasta este în sensul cel mai înalt și mai pur ironia revendicată de F. Schlegel pentru nuvelă. Și în această corelație, forma-cadru în care apare de preferință nuvela, obține un sens adînc. Expunerea tehnicii nuvelei n-ar trebui să trateze atît de în treacăt ca Vischer, cadrul ce l-au dat nuvelelor lor Boccaccio, Goethe, Tieck și alții. El constituie un mijloc important de a face simțită distanța artistică ce se manifestă în nuvelă între întîmplările povestite și cititorul care le gustă. El se referă în mod hotărîtor și la forma de expresie socială a nuvelei.

Că Boccaccio împarte o sută de nuvele la zece zile ne apare astăzi ca o stilizare învechită. Aceasta e însă caracteristică unei culturi sociale cu un sentiment pregnant al formei arhitectonice. În epoca lui Goethe, și de asemenea pe vremea cînd mai trăia Tieck, frecventarea socială nu era încă contra obiceiului de a include povestiri în conversații. Curînd însă acest obicei frumos, probabil că a căzut victimă deceniilor următoare ale secolului al

XIX-lea. Astăzi, la reuniunile sociale, se citesc, în cazul cel mai bun, opere poetice mai scurte ; mai adesea acestea se mulțumesc cu manifestări muzicale. Și mai adesea sînt și ele eliminate. În această transformare nu rezidă desigur o accentuare a sociabilității. Cine creează astăzi în jurul nuvelelor un cadru sociabil după felul din *Unterhaltungen*, nu este realist. În volumul său de nuvele *Die Hochzeit, (Nunta),* Paul Ernst face numai aparent realist o premisă din lipsa mirelui : societatea este constrînsă să aștepte ; și se povestesc istorioare. De fapt, Ernst face din cadrul său numai un joc, și-l lasă să sfîrșească în totala distrugere a iluziilor, deplin conștient că timpul nostru a abandonat de mult astfel de obiceiuri sociabile.

Deja Keller a creat, la apogeul artei sale nuvelistice, în *Sinngedicht (Epigrama),* un cadru de factură cu totul personală. El are ceva absolut realist și pentru timpul nostru și nu contrazice obiceiurile noastre. Oamenii aceștia își pot povesti istorioare într-o astfel de situație. Și deoarece depinde în special de felul povestitorilor, Keller le acordă trăsături de caracter pregnante și îi lasă să trăiască pe ei înșiși o nuvelă. Cadrul este ridicat la rangul de operă de artă. Cît de subtil se adaptează la acest cadru diferitele povestiri, o arată deosebit de consecvent A. Köster. Dar ceva asemănător nu se poate crea ușor. De aceea nuvela renunță de mult la vechiul obicei de a apare împreună cu alte nuvele într-un cadru. Ea nu renunță însă în general la cadru. Continuă să-l introducă pe povestitor, fie că acesta apare ca un raportor al lucrurilor pe care le-a trăit el, fie că îi relatează autorului întîmplările sale, sau lasă să reînvie vechi amintiri. Nuvela ce povestește amintiri, este forma preferată a lui Storm. Storm agreează și presupunerea unui manuscris vechi, după care aparent ar fi repovestită întîmplarea. În studiul lui Hans Bracher *Narațiunea în cadru și forme înrudite la Gotfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer și Theodor Storm*[22], se pot găsi lucruri mai amănunțite

[22] *Rahmenerzählung und Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer und Th. Storm*, Leipzig, 1909.

despre aceste forme diferite de cadru ; calea spre alte studii cu privire la maniera tehnică a artei este indicată acolo.

Aci mă interesează însă numai să demonstrez că încadrarea și distanța pusă de ea între întîmplare și cititor nu este o particularitate accidentală a nuvelei. Acest mod „ironic" al redării servește cel mai bine impresiei artistice intenționate a nuvelei. Ea poate ajuta poetul să răpească nuvelei sale orice înclinare spre tehnica romanescă. Paul Heyse oferă în ale sale *Amintiri și mărturisiri din tinerețe* [23] dovada, și anume din proprie experiență.

Nuvela lui Heyse *Im Grafenschloss, (În castelul contelui)*, își are rădăcina în contradicția dintre două epoci culturale, ai căror reprezentanți sînt tată și fiu. Cînd Heyse a vrut să înceapă s-o scrie, s-a văzut că o descriere amănunțită a fundalului cultural ar sta într-un dezacord cît se poate de lămurit cu conflictul nuvelistic. Pentru a justifica efortul descrierii tendințelor sociale ample, ar fi fost nevoie de o fabulație de roman : o spune Heyse însuși : „Pînă cînd am găsit brusc o ieșire, punînd povestirea în gura unei a treia persoane, neparticipante, care nu avea obligația scriitoricească de a se extinde la contradicția culturală, ci trebuia să comunice despre reprezentanții acesteia doar ceea ce știa ea însăși despre ei, motivele morale și fundamentarea lor întrezărindu-se numai din diferența de educație. Astfel forma nuvelistică închegată nu a fost frîntă prin intercalarea unui orizont de roman, iar ceea ce se lega în cazul izolat de considerentele tipice, a fost lăsat pe seama cititorului meditativ". Heyse confirmă aci fără să bănuiască, cuvîntul lui Schlegel că nuvela este o istorie din afara istoriei.

Heyse releva și alte avantaje în acceptare unui povestitor străin, care vine în ajutorul autorului ca martor ocular sau păstrător al tradiției cronicărești. Și aci se

[23] *Jugenderinnerungen und Bekenntnissen*, Berlin, 1901, pp. 355 urm.

gîndește Heyse la posibilitatea de a concepe mai concis în sensul nuvelei. Dacă autorul ar povesti la persoana proprie, el s-ar simți obligat de pildă și la relatarea cît mai exactă a numeroase împrejurări secundare sau trăsături peisagistice, în timp ce acea de a treia persoană le presupune cunoscute și de aceea le poate atinge numai în treacăt. În mod straniu însă, Heyse nu se gîndește nici aici, nici în altă parte, în considerațiile privitoare la nuvelistica sa, la armonizarea artistică necesară ce-i revine nuvelei cînd păstrează mereu în conștiința cititorului pe povestitorul care nu participă deloc, nici exterior, nici interior la acțiune. Și totuși, el înclina tot mai mult să se introducă pe sine în nuvelele sale, ca raportor al unor lucruri numai trăite sau numai auzite.

Și Heyse viza prin aceasta ceea ce numea F. Schlegel ironia nuvelei, o subliniere a distanței dintre cititor și întîmplarea povestită. Heyse însuși știa, ce-i drept, numai de o „ironie romantică rău famată", nimic însă despre intențiile propriu-zise pe care le legase F. Schlegel de acest cuvînt. Această ironie romantică rău famată i-o reproșa Heyse nuvelelor lui Tieck, și anume în *Jugenderinnerungen,* unde vorbește despre nuvelă. Mai îndreptățit a preluat obiecțiunea lui Vischer contra didacticismului nuvelelor lui Tieck, cînd le reproșează că prea adesea înțelepciunea bătrînei soacre insultă sufletelul delicat [24]. Se caută în zadar la Vischer și la Heyse obiecțiunea ușor de înțeles, că Tieck răpește, prin extinderea excesivă a nuvelelor sale, tocmai ceea ce el însuși ridicase la rangul de caracteristică a nuvelei. Cu atît mai acut a reproșat Heyse această manieră greșită, romanticului. Distihurile sale „Tieck" judecă succint: „În nuvelă în schimb nu pot să te admir. Ai distrus această formă fermecătoare, extinzînd-o". Scrisoarea sa către Uchtritz din 25 iulie 1855, respinge „metișii care oscilează încoace și încolo între roman și nuvelă și în care bătrînețea lui Tieck se complace atît de mult". La 30 decembrie același

[24] *Jugenderinnerungen,* p. 344.

an, Hebbel îi scria lui Pichler că timpul a pierdut chiar şi conceptul de specie al nuvelei. El însuşi era permanent preocupat să înţeleagă acest concept. De timpuriu numise nuvela în *Jurnalul* său (nr. 98) „o călătorie de afaceri precise". Lui Schloenbach îi trimetea, la 10 martie 1855, observaţia : „Invenţia, întîmplarea nemaiauzită, nouă, care smulge caracterului brusc o latură la fel de nouă şi nemaiauzită, este şi rămîne esenţialul în nuvelă". Hebbel face în mod clar legătură cu conversaţia lui Goethe cu Eckermann ; în acelaşi timp însă şi cu Tieck însuşi. Hebbel defineşte teoria lui Tieck despre cotitură [25], exact aşa cum o făcea doi ani mai tîrziu Vischer în pa-

[25] Definiţia lui Goethe fusese din nou în faţa ochilor lui Hebbel cînd a editat *Sämtliche Werke* ale lui Ernst von Feuchtersleben. În volumul III (1851) se găseşte o *Didaskalie* referitoare la nuvelă (pp. 44 urm.). Aceasta exercită o critică aspră atît la adresa descrierii lui Goethe cît şi la aceea a nuvelelor acestuia. Goethe „a enunţat definiţia sa exagerată numai în favoarea acelei creaţii ciudate, împodobită variat şi important, dar fără suflet, pe care o numeşte *Novelle* a sa. Nu se poate spune nimic altceva despre ea decît că întîmplarea pe care o relatează este namaiauzită". Cuvinte pline de înţeles despre Kleist despăgubesc pentru această judecată greşită. Cu privire la nuvelă în general, Feuchtersleben a avut de observat doar că nimic nu o diferenţiază de roman decît scurtimea. „Romanul are întotdeauna ceva biografic ; el dezvoltă, educă caracterul unui om printr-o serie de întîmplări ; nuvela îl dezvoltă printr-o catastrofă ; catastrofa dramei este violentă, aceea a romanului continuă, sau cel puţin e decisivă numai după lovituri repetate ; a nuvelei ţine calea de mijloc şi desleagă treptat nodul simplu". „Imaginile din viaţă temerare, schiţate, numite nuvele de Börne, Heine, Wilnbarg, Laube, îi dau prilej lui Feuchtersleben să se pronunţe pentru stil şi contra „individualităţii". — Laube susţine părerea în *Moderne Charakteristiken (Caracteristici moderne)*, Mannheim, 1835, 2, pp. 407 urm. că nuvela fusese iniţial o formă viguroasă scurtă ; ea este un segment dintr-un mare cerc vital ; în acest segment se poate găsi totul, doar mai acut, mai ascuţit, mai scurt, dar de asemenea şi mai unilateral, mai surprinzător. Forma modernă a nuvelei este de a concepe viaţa rapid, în diferitele manifestări şi în cadrul lor totuşi în întregime, cel puţin ca un întreg. De aceea, şi *Wahlverhadtschaften* sînt o nuvelă. Totul e spus pro domo. Pentru Gutzkow, *Vom Baum des Erkenntnis (Despre arborele cunoaşterii)*, Stuttgart 1868, pp. 210 urm., nuvela se sprijină pe întîmplare. „Cine vrea

sajul mai sus menţionat al esteticii sale, unde el atribuie nuvelei o „criză“, o „*cotitură a sufletului şi destinului*“. Şi tot numai o continuare şi adîncire a observaţiei lui Tieck este şi „teoria şoimilor“ a lui Paul Heyse [26].

E

În introducerea la *Deutschen Novellenschatz (Tezaurul de nuvele germane)* din 1871, Heyse a expus teoria, reluînd-o din nou în *Jugenderinnerungen* [27] : „trebuie să

să scrie nuvele, trebuie mai întîi să aibă intuiţia unui nonsens anecdotic surprinzător oarecare, a unei întîlniri întîmplătoare, zguduitoare, de o factură mai serioasă, de un graţios comic şi senin“. În acest fapt se pune firul evoluţiei şi se redă din nonsensul izolat ceea ce are sens în corelaţie. Aşa lucrase Tieck. Gutzkow se leagă aici în mod vizibil de Tieck şi de „cotitura“ acestuia.

O dezvoltare a opiniei lui Tieck cred că se poate constata şi în distincţia pregnantă dintre roman şi nuvelă, pe care o face Erwin Rohde *Der griechische Roman und seine Vorläufer (Romanul elen şi premergătoarele sale)*, Leipzig, 1876, pp. 6 urm Pentru nuvelă, în opoziţie cu romanul, contează să redea un raport ciudat oarecare al oamenilor între ei, în legătură cu un caz deosebit de lămurit. „Dacă pentru roman esenţialul este persoana ce e reprezentată în astfel de raporturi, atunci sarcina artistică a scriitorului de nuvele se limitează în esenţă la o schiţare pregnantă şi spirituală a raporturilor interesante, în care el pune în contact reciproc persoane care pentru noi trebuie să fie interesante numai în măsura, şi atîta timp cît apar într-o lumină trecătoare a acestui fel de raporturi“. — Scrisoarea lui Nietzsche către Rhode din 23 mai 1876 [*Gesammelte Briefe (Scrisori)*, ed. completă 2, 523] aprobă în mod categoric această confruntare (N. autorului).

[26] De asemenea şi Mitchell recunoaşte (pp. 85 urm.) că „Teoria şoimilor“ a lui Heyse are atingere cu „cotitura“ lui Tieck. La p. 105 delimitează din nou această afirmaţie. Versiunea lui Heyse sună mai vizual, aşa cum desigur Heyse e mai mult un poet al vizualului, decît al acusticului, ca Tieck. Dar afirmaţia mai sus citată a lui Tieck cu privire la taraba din povestirea lui Goethe despre Ferdinand şi Otilia trădează ceva din necesitatea de a defini nu numai spiritual „cotitura“, ci de a o pune de-a dreptul într-o imagine vizibilă (N. autorului).

[27] p. 348.

Scanned with OKEN Scanner

ne întrebăm dacă mica istorioară de povestit are o siluetă clară, fermă, al cărei contur, prezentat în puține cuvinte, face deja o impresie caracteristică, așa cum conținutul povestirii din *Decamerone* despre „șoim", relatată în cinci rînduri, se impregnează adînc în memorie". Heyse își explică teoria: contează faptul ca povestitorul să se întrebe la fiecare temă în parte, în ce fel s-ar putea face tot ce e posibil din motivul fecund, cu ceea ce există în el ca conținut psihologic important, în germene. Ce-i drept, un motiv fundamental nuvelistic se dezvoltă tot așa de puțin ca și o temă muzicală, cu necesitatea organică infailibilă, cu care din bobul de sămînță vegetală crește totdeauna numai planta preconcepută în el. Totuși, alături de diferențele subiective îndreptățite, care permit ca același material nuvelistic să ajungă aici la o soluție tragică, dincolo la una împăciuitoare sau chiar umoristică, este cu totul inevitabilă cerința de a se extrage din temă tot ce e posibil ca efect poetic.

Hebbel îi scrisese lui Mörike, la 20 februarie 1858, despre nuvela *Mozart auf der Reise nach Prag (Mozart în drum spre Praga)*, că i se pare că rezolvă sarcina propriu-zisă a acestei specii artistice, în sensul în care face ca dintr-un bob de muștar să iasă o lume și să se dezvolte plăcut. Aceasta este aproximativ și ceea ce crede Heyse.

O astfel de artă riguroasă nu i se potrivea desigur improvizatorului Tieck. Pe această cale au putut poeții ulteriori să depășească romantismul, căruia forma îi era de fapt sfîntă, dar îi prețuia mai puțin rigurozitatea; în primul rînd s-a priceput s-o realizeze cu mai puțin succes, decît bogăția și varietatea. De altfel, cine ar reveni de la manifestările romantice cu privire la nuvelă, s-ar mira cît de puține lucruri noi avea de spus Heyse aci cu privire la o formă pe care se străduise mereu s-o realizeze artistic. Și mai mult șochează că Heyse se ridică de fapt

contra subestimării nuvelei și contra povestitorilor care cred că pot satisface cerințele tehnice ale nuvelei cu cîteva idei bune, cu ceva gust și cu talentul de a povesti curgător, dar nu trădează cu nici un cuvînt că încă pe la 1800 fuseseră discutate aprofundat sarcinile speciale și dificile ale nuvelistului. Ba se vede constrîns să discute pe larg, în corelație cu problemele tehnice ale nuvelei, probleme artistice cu totul generale, ca aceea a unei plăsmuiri organice a operei de artă, să prezinte deci în sensul unei revelații, lucruri care pe la 1800 erau aproape un bun comun.

Și aici se poate observa cît de mult s-a redus în cursul secolului al XIX-lea capacitatea de a transpune în cuvinte introspecțiunea artistică. Bineînțeles nuvela s-a putut dezvolta totuși și să atingă o culme artistică tot mai înaltă. De aceea, nu se face nici un reproș scriitorilor din cauza renunțării lor conștiente la motivarea și lămurirea fenomenului artistic. Ei au rămas numai atunci fără apărare, cînd în mod necesar au trebuit să treacă de la plăsmuirea artistică, la o explicație cu privire la activitatea lor. Cît de sărăcăcioasă este apărarea nuvelei îndreptată pe drept de către Storm în 1881 contra lui Ebers! ; a fost o întîmplare fericită că ea n-a pătruns atunci în public. Astăzi este publicată în ediția lui A. Köster din *Briefwechsel (Corespondență)* dintre Storm și Keller [28]. Aci, ca și în scrisoarea către Keller, din 14 august 1881, Storm nu trece dincolo de afirmația că nuvela este sora dramei și forma cea mai severă a literaturii în proză. „Asemeni dramei, ea tratează problemele cele mai profunde ale vieții umane ; asemeni aceleia, ea solicită pentru desăvîrșire și un conflict care să stea în punctul central, pornind de la care se organizează întregul și, ca urmare, forma cea mai închegată și eliminarea a tot ce este neesențial ; ea nu numai că tolerează, dar ridică și cele mai înalte exigențe față de artă.“ Răspunsul lui

[28] Pp. 119 urm.

Scanned with OKEN Scanner

Keller dezaprobă. Cu totul în general, el respinge „teoriile și regulile apriorice". Keller care, potrivit scrisorii sale către Emil Kuh din 12 februarie 1874, respingea „natural fără jenă", „meditația despre tehnică", cel puțin pentru nuvelă, nu s-a pronunțat din păcate niciodată cu privire la felul creațiilor sale nuvelistice și la intențiile sale artistice în corelație. De aceea, a fost posibil să se presupună că el n-ar fi făcut niciodată o distincție principială între roman și nuvelă. Numai amploarea era hotărîtoare. În orice caz o observație din scrisoarea către Vischer din 29 iunie 1875, dovedește că el a simțit foarte intens diferența de formă dintre cele două specii. Acolo se spune despre ultima dintre povestirile din *Seldwyler*: „Eu cred că principala eroare constă în aceea că de fapt e un mic material pentru roman, care nu poate fi ușor prelucrat ca nuvelă. De aceea, a trebuit să fie prezentat deducînd și rezumînd multe, în loc de a fi depănat anecdotic; de aici nuanța tendențioasă, plicticoasă". Observația este foarte valoroasă și vizează mai profund, caracterizează esența formei nuvelistice mai precis decît afirmația înrudită prin conținut a lui Heyse, despre *Grafenschloss*.

Poeții zilelor noastre evită cu mai puțină teamă meditația asupra tehnicii. În opoziție conștientă cu urmările naturalismului, cu totala confuzie a părerilor referitoare la însemnătatea formelor artistice, Paul Ernst a căutat în 1908 să indice din nou „calea spre formă", și a amintit în acest context și nuvela [29]. Și el pornește de la înrudirea dintre nuvelă și dramă. Dar spre deosebire de

[29] Și Heinrich Hart [vezi *Literarisches Echo (Ecoul literar)* 8, pp. 329 urm.] a susținut, față de confuzia de concepte în domeniul nuvelei, opinia: „Numai neștiutorii aruncă peste bord fără considerare și simțire rubricile estetice stabilite istoric". El numește romanul „asemeni unei construcții de cercuri concentrice". Nuvela este însă numai un singur cerc cu miez unitar al acțiunii. Romanul cultivă tipicul, nuvela neobișnuitul, ciudatul, pur individualul. „Lungimea și scurtimea nu reprezintă diferența".

Scanned with OKEN Scanner

Storm, el nu transpune această înrudire în materialul, în problemele „cele mai profunde ale vieții umane“, care sînt comune ambelor, nici chiar în particularitatea că acolo ca și aici conflictul constituie punctul central. Ci afirmă că nuvela, ca și drama, sînt, ambele, „forme artistice abstracte“. El explică afirmația : ele oferă conținuturi interesante luate din viață, adică puncte în jurul cărora la oameni se înmagazinează energii, într-o haină senzorială, sub aspectul căreia se declanșează aceste energii. În haina, în limbajul de simboluri al formei — așa cum s-ar fi spus înainte cu o sută de ani — rezidă secretul artistic, iar nu în conținuturi. Esențialul este structura ; orice altceva alături de aceasta are numai o însemnătate secundară.

Ernst își ilustrează afirmația printr-o nuvelă a lui Giovanni Sercambi din 1375. Se decide aici într-un singur punct un întreg destin uman, în măsura în care se leagă de caracter și împrejurări. Un fiu pierdut este arătat pe treapta cea mai de jos a umilirii, printr-o singură întîmplare rară și ciudată. Întîmplarea aruncă lumină asupra vieții de mai înainte și ulterioare. Dar nu e etalată întreaga amploare a mizeriei pe care o suportă fiii pierduți în străini, care îi umilesc și îi îndreaptă spre casă. Un poet naturalist n-ar fi fost mulțumit dacă n-ar fi prezentat toată mulțimea obositoare a cazurilor mărunte de mizerie ce s-au acumulat.

Ernst numește nuvela lui Sercambi o adevărată paradigmă. S-a operat o puternică abstracție nu numai la întîmplările exterioare, dar și la zugrăvirea stării spirituale a persoanei. „Căci în realitate, în astfel de cazuri nu decide un motiv de prim plan raționalist, ci devin hotărîtoare mii de elemente și lucruri“. Ernst vorbește de o „stenografie“ a expunerii.

O astfel de stenografie, Ernst arată că exista și în cazul nuvelei *Versuchung des Pescara (Ispita lui Pescara)* a lui Meyer, o nuvelă a cărei problemă este mai vastă și mai profundă decît aceea a povestirii copilărești a lui

Sercambi. „Povestirea a devenit de asemenea mai bogată ; avem un număr de persoane precis conturate, coloritul timpului, chiar o urmă de peisaj. Dar tocmai la această mare bogăție se arată ceea ce este caracteristic la nuvelă ca formă artistică care abstractizează și concentrează. La Meyer abstractizarea se face de predilecție prin aceea că el pune cît se poate de mult în dialog, care, firește, redă numai chintesența, departe de orice naturalețe. Prin aceasta evită expunerea amplă directă a ideii și tendințelor și dă numaidecît nedefinitului și multiplului realității forma fixă de care are nevoie. Tot ce nu intră în dialog este comprimat în observații cu totul scurte, care relatează strictul necesar și fac situația spectaculoasă printr-o selecțiune rafinată a imaginilor, utilizînd numai pe acela ce se impregnează ferm“ (p. 58).

Observații mai vechi, notate mai sus, se concentrează în controversa lui Ernst într-un întreg logic : punctul de cotitură, necesitatea simplificării și a eliminării trăsăturilor de care are nevoie romanul ; în mod special însă prin Ernst ajunge să fie valorificată evoluția artistică simplă a liniei din *Novelle* a lui Goethe.

Ernst mai cunoaște încă un al doilea fel de nuvele în care nu este vorba de momentul decisiv al destinului unui om. Efectul acestui fel de nuvele este asemănător cu acel al comediei. Aici ca și acolo, în opoziție cu tragedia, totul rămîne pînă la urmă așa cum au fost. Căci și aici și acolo, persoanele sînt de cele mai multe ori tipizate. Un al treilea fel de nuvelă îl numește el răspunsul spiritual, o formă artistică care astăzi cu greu ar putea fi înțeleasă și, din cauza transformării culturii generale, este pe cale de dispariție.

Din orientarea relativistă, dușmănoasă formei, a spiritului modern, Ernst deduce dizolvarea modernă a nuvelei. El întreabă însă de asemenea dacă din această orientare se poate forma un principiu stilistic. Răspunsul său este : „Mie personal îmi pare că singura ei posibilitate de natură artistică este arabescul, așa cum fusese creat mai

întîi de Arnim și parțial de Brentano și pentru care aș prezenta ca cel mai bun model *Isabella von Agypten (Isabela din Egipt)* de Arnim. Aci opera de artă se aseamănă cu un balon de săpun ce se aprinde la soare în mii de culori și plutește fără încetare în aer, întreaga lui substanță constînd numai dintr-o picătură de apă murdară, iar întreaga formă din sprijinirea reciprocă a moleculelor [30].

Să mai amintim o idee pe care Ernst o atinge doar. Ea amintește că prin lectura individuală mută slăbește simțul nostru pentru stil. Din vechea nuvelă a lui Bianco Alfani, care se găsește în anexa la *Cento novelle antiche (O sută de nuvele antice)* din 1572, crede că poate trage concluzia că povestirea orală a nuvelelor a contat odinioară drept artă. Așa cum în studiul său regăsesc aproape toate ideile pe care am încercat să le dezvolt mai sus în legătură cu manifestările mai vechi, și această observație secundară vine în întîmpinarea a ceea ce susțin despre evoluția sociabilă a nuvelei. Nu e nevoie să-i mai spun autorului lui *Gesellschaftliche Voraussetzungen (Premise sociale)*, ce se găsesc la sfîrșitul lucrării *(Wege zur Form (Căile spre formă)*, că evoluția sociabilității germane în secolul al XIX-lea a fost fatală și pentru nuvelă. În schimb, trebuie să se mai recomande încă altceva pentru discuție.

Goethe voia să cerceteze esența epopeei și dramei din caracterul rapsodului care prezintă epopeea și al mimului care concretizează drama. Nouă ne este străin rapsodul și greu de înțeles. Numai mimul este pentru noi o apariție vie și concretă. Cu greu vom recupera rapsodul. Dar povestitorul de nuvele aparține încă trecutului recent. Cu el ne putem din nou obișnui. Cine repovestește nuvele într-un cerc sociabil, acela va realiza pentru nuvelă, exact ceea ce face reprezentarea pe scenă pentru dramă.

[30] p. 61

Și, așa cum tehnica dramei se cercetează cel mai bine în teatru, tot astfel redarea orală a unei nuvele poate să lămurească pe ascultători cu privire la sarcinile tehnice ale scriitorului de nuvele, la secretul artistic al speciei [31]. Mai rămîne mult de făcut în această privință.

[31] Mă bucur de concordanța cu Richard Müller-Freienfels (*Poetik*, Leipzig și Berlin, 1914, pp. 67 urm.). R. M. Meyer *(Die Weltliterar in zwanzigsten Jahrhundert (Literatura universală în secolul al douăzecelea)*, Stuttgart și Berlin, 1913, p. 151 merge mai departe. El definește de-a dreptul caracterul nuvelei, care ar consta din a fi povestită la rînd, în cerc. De aceea, ca „forma cea mai sociabilă a povestirii", nuvela se dezvoltă mai bine pe pămînt austriac. Ea corespunde vioiciunii austriace, a dăruirii și primirii mutuale, mai mult decît manierei nord-germane de a conferi funcția de povestitor, întotdeauna, numai unui singur om din societate.

Scanned with OKEN Scanner

ARTA CONSTRUCȚIEI DRAMATICE LA SHAKESPEARE

1916

A

W. Schlegel nu ajunge în *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (Prelegeri despre arta dramatică și literatură)*, la nici o definiție fermă și clară a formei artistice a creațiilor dramatice ale lui Shakespeare. Firește, el nu scapă ocazia de a menționa formula clasico-romantică despre opera de artă organică și de a opune forma organică a lui Shakespeare, formei mecanice. Forma organică nu este pentru el — așa se exprimă în acest loc — nimic altceva decît un exterior important, decît fizionomia expresivă, nedeformată prin nici o incidentalitate perturbantă a fiecărui lucru, care depune mărturie adevărată despre esența ascunsă a acestuia. În aceste cuvinte se oglindește părerea lui Plotin despre frumos. Pe ea se sprijină întreaga estetică organică. Schlegel declară apoi că tragedia antică se comportă față de drama romantică, deci și față de drama lui Shakespeare, ca o sculptură față de un tablou. Formula aceasta, enunțată de Schlegel însuși și încorporată de el tezaurului de formule romantice, primește o formulare și mai precisă cînd o utilizează pentru justificarea planurilor pieselor lui Shakespeare, și prin aceasta a structurii lor. Structura nu se confirmă în corelația logică dintre cauză și efect sau într-o aplicare utilitară trivial-morală ; și nu este nicidecum, ceea ce nu s-ar putea atribui unei astfel de logici și moralități, un adaos de prisos sau chiar perturbant. Ci, deoarece drama romantică este pitorească, ea necesită medii mai bogate și „contraposturi“ pentru grupele sale principale.

Scanned with OKEN Scanner

Multe lucruri subtile și instructive se anunță prin această formulare. Dar Schlegel însuși, omițînd să treacă de la enunțare la îndeplinire, enunțarea sa s-a pierdut într-o epocă care urmărea mai puțin cercetarea subtilă a problemelor de formă, decît soluționarea problemelor practice ale scenei. Dramaturgi ca Freytag și Bulthaupt au simțit numai contradicția ce exista între forma lui Shakespeare și pretențiile scenei noastre, și din această cauză au neglijat să caute intenția propriu zisă a formei shakespeariene ; ba ei au condamnat fără ezitare forma lui Shakespeare, în măsura în care ea contrazicea deprinderile noii arhitecturi dramatice.

Nu trebuie să se obiecteze pur și simplu contra procedeului omului de scenă practic, din punctul de vedere al aprecierii istorice fără prejudecăți. Aprecierea pur istorică ar putea duce chiar la rezultatul nedorit, ca arhitectura dramatică a lui Shakespeare să apară ca ceva de fapt istoricește îndreptățit, dar și ca depășit din punct de vedere istoric. Dimpotrivă, trebuie cercetată voința spre formă în sine a lui Shakespeare, în conștiința că ea se opune poate voinței pentru formă a prezentului și chiar unor vaste parcursuri ale evoluției dramatice din trecut, dar că totuși aceasta ia naștere din curente artistice viguroase și ample, care existau odinioară și pot reveni oricînd.

Îi revine conducătorului scenei să propună și să opereze modificări și prescurtări, acolo unde dă peste particularități ale formei ce contrazic sentimentul nostru. Bulthaupt observă la dramele lui Shakespeare lipsa echilibrului arhitectonic și ar dori să vină în ajutorul poetului prin trăsături care să promoveze echilibrul. Bineînțeles, în această corelație joacă un rol important instalarea liberă a scenei din epoca lui Shakespeare. Dar nu numai posibilitatea schimbării rapide a scenei condiționează ceea ce simte Bulthaupt ca o lipsă de echilibru arhitectonic. La fel, Freytag se referă numai indirect la

Scanned with OKEN Scanner

posibilitatea mai mare sau mai mică de schimbare a scenei, cînd obiectează contra lui Shakespeare că nu-i reușesc întodeauna momentele acțiunii descrescînde dintre punctul culminant și catastrofă. Cu alte cuvinte : după Freytag, și Shakespeare eșuează uneori în mult invocatele dificultăți din actul al patrulea.

Freytag menționează ca dovezi : *King Lear, (Regele Lear, Macbeth, Hamlet* și *Antonius and Cleopatra (Antoniu și Cleopatra).* În *Iuliu Cezar*, acțiunea descrescîndă mai aduce în orice caz încă scena plină de efect a disputei dintre Brutus și Cassius, apoi apariția spiritului lui Cesar. Dar chiar și în *Richard III* marile momente ale acțiunii descrescînde, nu corespund puterii uriașe din prima jumătate.

Freytag caută o explicație a acestui fapt ciudat. Shakespeare — trage el concluzia — cedează eroilor săi conducerea acțiunii. De îndată ce voința lor a devenit fapt, acțiunea în comun devine mai importantă decît acțiunea eroului. De aceea, în a doua jumătate apar influențele exercitate din afară asupra eroului. În mod firesc, crește prin aceasta acțiunea exterioară. Iar Shakespeare cedează poftei de spectacol și regizării comode a scenei de către contemporaniii săi, mai mult decît ar permite-o scena noastră.

Nu intenționez să mă declar mulțumit cu această explicație. Dar constat că Freytag — pe care modernii și chiar cercetătorii recenți ai lui Shakespeare îl disprețuiau — îndrăznește aici cel puțin o încercare de explicație și nu se limitează să spună doar că Shakespeare rămîne în urma exigențelor superioare ale timpului nostru. În aceste lucruri nu s-a progresat în zilele noastre prea mult față de Freytag. V. Creizenach dovedește că el are dreptate în esență. După cîte văd eu, Creizenach înregistrează mai complet decît alții particularitățile tehnice ale dramelor lui Shakespeare, și anume în corelație cu tehnica dramatică a contemporanilor lui Shakespeare. Pe lîngă aceasta. Creizenach nu se gîndește să-l aprecieze pe

Scanned with OKEN Scanner

Shakespeare doar în raport cu tehnica prezentului. Cu atît mai bine se recunoaște prin el în ce măsură Shakespeare și-a depășit contemporanii.

Concurenții lui Shakespeare nu vizează un organism artistic, ci diferite situații pline de efect. Încă pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, străinătatea reproșa poeților englezi că nu îmbină detaliile dramei într-un efect de ansamblu. Acest reproș nu se adresează lui Shakespeare însuși, decît cel mult într-o singură piesă : *Measure for Measure (Măsură pentru măsură).* Shakespeare exercită — după Creizenach — cu măiestrie arta plotting-ului, a înlănțuirii diferitelor componente. Totuși, în sensul propriu-zis al cuvîntului, *King Lear* este singura sa tragedie polimitică. În dramele mai scurte, ca în *Macbeth,* care prin cele abia două mii de versuri ale sale, are aproape numai jumătate din lungimea lui *Hamlet* sau *Antoniu and Cleopatra,* se poate observa că acțiunea este intenționat dilatată ; ar contribui la aceasta Hekate și vrăjitoarele, Malcolm și Maduff. Cu astfel de observații, Creizenach vine în primul rînd în ajutorul interpretării lui Freytag. Ele dovedesc că neglijențele blamate de Freytag sînt caracteristice timpului. Ele mai demonstrează însă cît de energic a căutat Shakespeare să le depășească. Mai mult încă decît la Freytag, la Creizenach, vina asta este atribuită timpului. Și astfel, în timp ce la Freytag apare impresia că Shakespeare ar fi cedat prea mult față de contemporanii săi, la Creizenach el se relevă ca unul ce și-a depășit contemporanii.

Oricum s-ar putea menține încă și aici părerea că Shakespeare nu s-a priceput să înlăture ultimele dificultăți ale artei tragice. Insuficiențele artistice nu se ameliorează dacă se dovedesc a fi istorice. Se pune întrebarea dacă n-ar putea fi și mai mult pus în valoare secretul formei, existent în acțiunea descrescîndă, ciudată la Shakespeare. Sau trebuie să ne mulțumim cu aceea că un geniu dramatic de talia lui Shakespeare eșuează de mai multe ori în momentul decisiv ?

Scanned with OKEN Scanner

În examinarea arhitectonicii dramelor lui Shakespeare este mai bine să nu ne oprim la cercetările și observațiile făcute de Carl Steinweg în domeniul dramei clasice franceze și germane. În repetate rînduri am sesizat ocazia de a recunoaște importanța ce au aceste lucrări ale lui Steinweg pentru înțelegerea aprofundată a formei artistice în literatura tragică. Dar ele tratează o artă ce este în contradicție fundamentală cu arta lui Shakespeare. Nu numai că dramelor lui Shakespeare le lipsește tendința spre construcția sever proporționată, relevată de Steinweg la Corneille și Racine, în *Ifigenia* lui Goethe, și chiar la R. Wagner ; dar, din capul locului, elementele formei — prin care se pot identifica intențiile artistice ale dramei clasice — sînt la Shakespeare cu totul altfel plăsmuite, încît cu mijloacele lui Steinweg nu poți face aici mare lucru. Simetria *Ifigeniei* se poate demonstra prin cele cinci figuri ale piesei : Ifigenia în mijloc, de o parte Oreste, de cealaltă Thoas ; alături de Oreste însoțitorul său Pylades, iar lîngă Thoas, Arkas. Fără îndoială, se pot ordona în grupe contradictorii și oamenii din *Richard III* al lui Shakespeare. Dar nimeni nu va căuta în aranjamentul figurilor unei drame de Shakespare simplicitatea limpede și privirea de ansamblu din *Ifigenia*. Exact la fel, Shakespeare nu cunoaște simetria cu care se ordonează în drama clasică, în jurul actului de la mijloc, al actului al treilea, primele două și ultimele două acte. Nu putea oare Shakespeare, dimpotrivă, să fi simțit actul izolat, după încadrarea sa și după delimitarea lui față de actele vecine, cu totul altfel decît Corneille sau Racine sau clasicul Goethe ? Creizenach consideră exclus ca cele cinci acte ale unei piese de Shakespeare să se fi dezvoltat de fiecare dată organic din structurarea artistică.

Mai e încă ceva ce nu se potrivește și care ar putea fi considerat ca o indicație certă de către cercetătorul arhitectonicii lui Shakespeare.

Alternarea versurilor cu proza pare a nu însemna nimic pentru structura piesei. Trebuie să se facă abstracție

firește de scrisorile și documentele redate în proză și de discuțiile de afaceri pentru care de asemenea nu se întrebuințează versul. Dar proza mai apare atît în scenele comice cît și în cele serioase și patetice. Un efect bine calculat al formei rezultă cînd, în al treilea act al dramei *Iuliu Cesar*, cuvîntarea lui Brutus este rostită în proză retorică, în timp ce cuvîntarea următoare, mult mai bogată în efecte dar și mai șireată, a lui Antonius, în schimb, este în versuri. Acest efect al formei nu are însă nici o importanță arhitectonică ; căci nu apar nici un fel de relații între el și întreaga structură a piesei. Exact la fel se comportă trecerea lui Othello de la vers la proză, în clipa cînd începe să se prăbușească, neputincios.

Creizenach n-ar vrea să recunoască nici că alternarea dintre comic și tragic ar însemna ceva decisiv pentru structura arhitectonică a ansamblului. Dar cel puțin chestiunii în legătură cu această însemnătate, nu i se poate da decît un răspuns de la caz la caz. Comicul apare atît ca ecou al seriosului, cît și — de pildă din gura lui Falstaff —, ca anticipare a seriosului. Uneori are numai o extindere redusă : în *Richard III* nu e deloc admis.

Numai la sfîrșitul tragediilor lui Shakespeare se pot observa efecte sensibile și aproape totdeauna repetate ale formei. Creizenach ar dori să constate în obiceiul de a lăsa ca totul să se termine spre mulțumirea generală, un efect voit al formei, care îi este propriu și stilului comediei spaniole : răsună acorduri finale împăciuitoare — cum se exprimă Creizenach — care înseamnă, în sensul lui Goethe, un katharsis al figurilor de pe scenă. Monstruosul ce s-a etalat, provoacă, în cele din urmă, chiar și la învingători și la supraviețuitori, aprecierea fără prejudecăți și părtinire a oamenilor care au terminat-o tragic. El omagiază majestatea morții. Fortinbras poate ține un întreg panegiric pentru Hamlet. Peste tot structura culminează într-un ornament final viguros elaborat. Numai *Othello* și defectuos transmisul *Timon* sînt lipsite de astfel de fragmente ornamentale.

B

Apare deci de neîmpăcat cu particularităţile dramatice ale lui Shakespeare ceea ce spune Steinweg cu privire la tragedie în sensul lui Corneille şi Racine. O afirmaţie a lui M. J. Wolff cîştigă în această privinţă o nouă confirmare. Wolff îi opune pe Racine şi Shakespeare. Racine a sesizat materialul, a proiectat planul şi n-a mai avut decît să umple un cadru cu grijă îmbinat. În schimb Shakespeare împărţea materialul numai în linii mari şi începea numaidecît să-l potrivească după necesităţile scenei. Aşa crede Wolff. Ceea ce spune el despre Racine poate fi inatacabil ; dar nu e cert că este exact ceea ce spune de Shakespeare. Nu bănuia nici pe departe cum îşi proiecta Shakespeare piesele sale. În tragediile lui Racine, la fel ca şi în piesele lui Corneille sau în *Ifigenia*, se poate recunoaşte uşor simetria intenţionată. Dar se pune întrebarea dacă Shakespeare a ajuns la o cu totul altă formă numai printr-o plăsmuire prea grăbită ? Aşa pare a fi fost după Wolff. Cu cît îşi dezvoltă Wolff ideile despre geneza unei drame de Shakespeare, cu atît se dezvăluie mai limpede, că Wolff recunoaşte în forma lui Shakespeare, rezultatul regretabil al unei lucrări insuficient pregătite, deci mai degrabă ceva amorf decît o formă. Shakespeare fusese constrîns, prin lipsa unui plan amănunţit, să se ţină cît se poate de strîns de izvoare, mai strîns decît suporta efectul de ansamblu. El ar fi trebuit să restrîngă infinitele lupte nedecise ale dramelor regale din tinereţe ; aşa îl învaţă Wolff pe Shakespeare. Chiar în piesa de maturitate *Antoniu şi Cleopatra*, elaborarea a început înainte ca materialul să fi fost eliberat de balastul de prisos. Din această cauză acţiunea s-a fărîmiţat şi s-a descompus în scene scurte, zdrenţuite. Eroarea aceasta se găseşte adesea la Shakespeare. Pe scena sa fără decoruri aceasta putea să aibă un efect mai puţin supărător decît astăzi, dar nici acolo incoerenţa nu permitea un interes constant.

Scanned with OKEN Scanner

În altă parte a cărții lui Wolff, *Antoniu și Cleopatra* este și mai aspru condamnată. Mai mult decît în *Iuliu Cezar*, chiar dacă nu atît de tare ca în *Coriolan*, Shakespeare se ține de textul lui Plutarh. De aceea, drama este încărcată cu o prea mare abundență de evenimente. Iau o amploare peste măsura admisă, certurile dintre Lepidus și Cesar, dintre triumviri și Sextus Pompejus, e tratată chiar o campanie contra parților.

Opera se fărîmițează, necesarul nu se pune în valoarea cuvenită. Prin mulțimea luptelor se produce un dute-vino fără rost, nu fără asemănare cu structura fără plan a dramelor din tinerețe. Și acest critic consideră arhitectura lui Shakespeare doar din punctul de vedere al uzanțelor scenice mai noi. Piesa — spune el — oferă unuia care vrea s-o prelucreze, o sarcină satisfăcătoare. Ce-i drept, el trebuie însă să admită, că este dificil să se amelioreze lipsurile lui Shakespeare, chiar dacă sînt atît de clar constatate. Chiar cînd aduce ceva de prisos, Shakespeare se pricepe să-l întrețese atît de intim cu necesarul, încît o separare fără alterarea întregului nu prea este posibilă.

Chiar și această observație ar fi trebuit să-l facă mai prudent pe un cercetător, care nu trebuia să fie preocupat numai de situația regizorului de astăzi. Dar este în general posibilă cercetarea secretelor formei unui poet dacă i se opune de la bun început un etalon în absolut dezacord ? Mi-e foarte teamă că prelucrarea în sensul lui Wolff ar căpăta o asemănare îngrijorătoare cu nereușitele alterări izvorîte din preocuparea de a îndrepta piesele lui Shakespeare, adaptate la întîmplare pentru a permite stelelor călătoare ale artei teatrale să-și practice arta lor, acordînd încă coactorilor de mai mică valoare, cît se poate de puține ocazii să dăuneze acestei arte. O astfel de prelucrare ar elimina ceea ce trebuie să se elimine, după Wolff. Rămîn în esență numai scenele în care apar pe scenă Antoniu și Cleopatra. Dar în acest caz, de la început, punctul de vedere practic teatral mizează pe un rol strălucitor a lui Antoniu sau pe un rol strălucitor al Cleopatrei. Cercetătorul artei lui Shakespeare ar

Scanned with OKEN Scanner

trebui însă să procedeze altfel. În primul rînd el ar trebui să răspundă la întrebarea dacă ceea ce este considerat de prisos sau perturbant de către Wolff, este cu adevărat de prisos și perturbant.

Aparent, W. Schlegel anticipează obiecțiunile lui Wolff. Și el observă în *Antoniu și Cleopatra* multe și variate întîmplări politice și războinice care erau poate prea multe, pentru a fi rezumate într-un singur tablou dramatic și a da o privire de ansamblu clară. Dacă se cercetează mai de aproape, rezultă însă că Schlegel gîndea altfel decît Wolff. În timp ce Wolff se plînge de prea mult, Schlegel vorbește de un prea puțin. Unele fapte ce aparțin planului secund sînt doar insinuate, așa încît se presupune o cunoaștere de aproape a istoriei. Persoane importante din punct de vedere istoric apar și dispar în trecere.

Eu constat mai întîi : Schlegel și Wolff ridică obiecțiuni ce sînt de neîmpăcat contra piesei *Antoniu și Cleopatra*. Nu vreau să afirm că Schlegel are obsolută dreptate. Sună chiar ciudat cînd Schlegel îi dă lecții lui Shakespeare de pe poziția sa : înțelegerea unei opere de artă ar trebui să fie totuși totdeauna independentă de o învățătură străină. N-a fost și aici înlăturat adevăratul punct de vedere ? Face Shakespeare într-adevăr aluziile istorice ale piesei numai de dragul lor înșile ? Sau ele servesc scopului său principal, pentru lămurirea justă a acțiunii principale ? Afirmația lui Schlegel cu privire la piesă suferă în general de procedee eronate. El vorbește ca un filister despre „iscusințele amoroase“ ale Cleopatrei. Putea un iluminist plat să spună ceva mai meschin despre Antoniu și Cleopatra : „Deoarece ei mor unul pentru celălalt, li se iartă că au trăit unul pentru altul“ ?

Renunț cu plăcere la toate acestea, dar se pare că Schlegel are dreptate contra lui Wolff, cînd relatează despre tratarea limitată a faptelor istorice. Wolff ar fi putut constata dintr-un articol al lui Fritz Adler, pe care îl citează chiar el, că Shakespeare nu și-a exploatat deloc sursele istorice și nici n-a preluat construcția pieselor din ele. Adler dovedește că Shakespeare își datorează exclu-

Scanned with OKEN Scanner

siv faptele exterioare sursei sale, lui Plutarh. Din referirile numeroase la Plutarh, ce se găsesc în edițiile explicative, nu se poate trage concluzia că povestirea lui Plutarh este turnată doar în forma dramatică. Atît limba cît și expunerea scenică sînt mult mai independente decît par la prima privire.

N-aș dori însă să mă mulțumesc să-l opun pe Adler lui Wolff. Dimpotrivă, încerc să fac eu ceea ce din păcate Adler a neglijat: examinez[1] construcția și dezvoltarea întregii piese, pornind de la întrebarea în ce măsură se pune în valoare iubirea tragică a eroului titular și a eroinei titulare în desfășurarea piesei, în ce măsură domină ea scena. Cleopatra dispare pentru multă vreme aproape complet de pe scenă. Aceasta este incontestabil.

O înlăturare de pe scenă cu adevărat, discuțiile politice ce nu au de-a face sau au prea puțin de-a face cu Cleopatra, din al doilea act și în prima jumătate a celui de-al treilea? Aș dori să evit pretextul comod că nu Cleopatra este eroina piesei, ci Antoniu; și deoarece Antoniu se găsește permanent în fața noastră în cursul celui de-al doilea act și al primei jumătăți a celui de-al treilea, nu este vorba de o eliminare temporară a eroului. La fel de puțin ca Romeo sau Julieta, își pot disputa Antoniu sau Cleopatra primul loc. Perechea de îndrăgostiți este inseparabilă. Acolo ca și aici, subiectul piesei îl constituie tragicul unei iubiri prea puternice, al unei iubiri care stăpînește la fel de puternic bărbatul ca și femeia.

Poate că scenele 5, 6 și 9 din actul al patrulea ar putea lipsi; ele prezintă trădarea și sfîrșitul lui Enobarbus. Și ele servesc însă în primul rînd la a confirma măreția și bunătatea sufletească a lui Antoniu, și anume într-un loc în care comportarea sălbatică a eroului în declin, ușor ar putea să dea uitării o astfel de măreție. Shakespeare face apoi aci ceea ce face și altfel bucuros; se va vorbi mai jos despre această atitudine favorită: el anticipează sfîrșitul Cleopatrei prin destinul unui om mai puțin impor-

[1] *Cf. Gehalt und Gestalt*, pp. 291 urm., în originalul german.

tant. Enobarbus şi Cleopatra sînt strîns legaţi de Antoniu, ambii ezită în fidelitatea lor şi ambii mor pentru el. În moartea amîndurora se relevă înalta valoare a personalităţii lui Antoniu.

O expunere amănunţită a structurii piesei *Antoniu şi Cleopatra* duce pe deplin la această concluzie[2]: structura întregii piese se bazează pe o înlănţuire lăuntrică strînsă. Ea îi indică însă celui ce urmăreşte cu o privire de ansamblu, şi o structurare necesară. Aceasta începe cu nebunia amoroasă a celor doi. Antoniu simte tragicul pasiunii sale; vrea să se rupă de Cleopatra. Dar pasiunea supravieţuieşte atît antidotului folosit de Antoniu cu ajutorul lui Cezar şi al Octaviei, cît şi contradicţiilor ce apar între Antoniu şi Cleopatra după întoarcerea sa. Această desfăşurare se împarte într-un început şi un sfîrşit, care ambele lasă să răsune în tonuri puternice motivul iubirii tragice, şi în două părţi intermediare, în care pasiunea tragică se impune odată în afară şi odată înăuntru, contra tuturor piedicilor.

O afirmaţie a lui Otto Ludwig, care la prima vedere pare a spune foarte puţin, cîştigă faţă de acest rezultat în îndreptăţire şi chiar în claritate. Ea ar vrea să definească forma generală a compoziţiei shakespeariene; se serveşte în acest scop de o comparaţie din lumea muzicii. Ludwig descoperă în majoritatea tragediilor lui Shakespeare o formă a sonatei: la centru este tema, ideea călăuzitoare a eroului, pusă, prin influenţarea reciprocă foarte intimă, în contrast cu contratema, cu celălalt factor al contradicţiei tragice; în aşa-numitele pasaje se epuizează motivele temei — alături şi opuse — armonic şi contrapunctic caracteristice, după care partea a treia readuce din nou mai liniştit întreaga temă, şi anume, la tragedii, într-un fel de nuanţă moll, paralelă. Dacă se aplică formula la *Antoniu şi Cleopatra,* tema ar fi sufocarea pasională, iar contratema, tot ce se împotriveşte exterior şi lăuntric acestei pasiuni. Tonalitatea moll, în care re-

[2] *Op. cit.*, p. 293

vine în cele din urmă tema, se simte lămurit la sfîrșitul piesei. Și celelalte expuneri ale lui Ludwig se potrivesc pentru tragedia noastră. În prima parte se dau motivele, în a doua ele se încaieră pe viață și pe moarte, adică intervine așa numita confuzie și fac tensiunea pasionată; ca a treia parte urmează dizolvarea motivelor intens inhibate, în certitudinea liniștitoare a finalului, liniștirea finală și împăcarea, emoționarea și zdruncinarea cu privire la produsul părții a doua ce se stinge. Ludwig mai adaugă o a treia descriere. În prima parte se expun factorii contradicției și întrupările lor în relațiile eroului; în a doua se înfierbîntă și împreună declanșează destinul în sălbaticul clocot al încăierării unora împotriva celorlalți, după care în a treia se stinge solemn atmosfera înălțătoare.

N-aș vrea să zăbovesc mai departe la verificarea formulei lui Ludwig, deoarece ea nu reprezintă ultimul cuvînt pe care trebuie să-l pronunț aici referitor la arhitectonica lui Shakespeare. Întreaga încercare a lui Ludwig este importantă pentru mine, deoarece pentru a face palpabilă forma dramei shakespeariene, el invocă o modelare muzicală. Ludwig îl depășește cu mult pe W. Schlegel și procedeul mai sus citat al acestuia. Schlegel socotea că poate înțelege contradicția formei tragediei antice și shakespeariene prin confruntarea dintre sculptură și pictură. Ludwig trebuie să recurgă la muzică. pentru a interpreta caracterul specific și legile proprii ale formei lui Shakespeare.

Fără îndoială, pentru el, un muzician instruit, era mult mai la îndemînă comparația decît pentru Schlegel, care nu era un meloman. În încercarea de interpretare a lui Ludwig, se enunță însă în mod perceptibil că nu este suficientă confruntarea lui Schlegel, pentru a explica o tehnică dramatică care e fundamental diferită de structurarea proporționată a dramaturgiei antice sau chiar a tragediei lui Corneille și a urmașilor lui. Ar însemna însă o nerecunoștință față de Schlegel, dacă n-aș concede că aplicată la *Antoniu și Cleopatra* observația lui fină, cum că

pitorescul cere medii și echilibruri ritmice mai bogate, se verifică a fi absolut justă și lămurită. De dragul acestui mediu mai bogat, din cauza acestui echilibru ritmic, Cleopatra este eliminată un timp mai îndelungat de pe scenă. Se pune numai întrebarea dacă în mod absolut fiecare tablou — în opoziție cu o sculptură — necesită medii și echilibruri ritmice mai bogate pe seama figurilor principale.

Căci un lucru este cert. Am încercat să arăt necesitatea obiectivă a părților din *Antoniu și Cleopatra,* care par a îndepărta pe Cleopatra. Cred de asemenea că am pus în evidență și faptul că în realitate ele nu se îndepărtează de Cleopatra. Dar Shakespeare se limitează totuși, timp mai îndelungat, să ne lase lăuntric în legătură cu Cleopatra, pe ea însăși o sustrage însă simțurilor noastre. Aceasta este de fapt cauza efectului simetric al echilibrării arhitectonice a pieselor de factura celor ale lui Corneille, că ele prezintă personajele importante mereu în loc vizibil pe scenă. Să ne imaginăm o *Ifigenia,* în care eroina titulară ar dispare aproape absolut de pe scenă în cursul unui act întreg.

Dar să nu i se atribuie poetului englez, ca o greșeală gravă, procedeul principial opus. El îndrăznește ceva ce alții nu au curajul să facă. Are la dispoziție mijloace care justifică temeritatea. Poate ar însemna să merg prea departe dacă aș vorbi de o intenție conștientă a lui Shakespeare. Dar cred că este cert că astfel de temerități corespund voinței sale pentru formă. Aici se manifestă nota sa cea mai specifică. În loc de a cerceta, în loc de a o aprecia, poetul este blamat pentru că prezintă ceea ce îi este specific. Din păcate, așa ceva se întîmplă mereu. Cîți artiști sînt lăudați pentru particularitățile ce le sînt caracteristice și altora, în timp ce sînt condamnate tocmai acele trăsături ale artei lor care însumează farmecul cel mai specific, în care se exprimă mai nefragmentat esența artistică a creatorului lor.

Asimetrie, deci renunțare la proporționalitate în ordonarea scenelor ce permit eroului să apară pe scenă : aceasta

se manifestă la Shakespeare în *Antoniu și Cleopatra*. Și mai neîndoielnic se poate observa ceva asemănător în *King Lear*. Și aceasta i se reproșează de mult poetului ca o crimă. În seria pieselor a căror acțiune descendentă ar fi ratată, am întîlnit deja această tragedie.

Mă simt mult mai aproape de arbitrii artistici care numesc numai o „temeritate" faptul că Shakespeare pune un erou în centrul dramei care, începînd din al treilea act, este pasiv și a cărui capacitate de gîndire e frîntă în a doua jumătate a dramei.

Din nou e o referire la expunerea structurii pe care o dau în alt loc[3]. După părerea mea impresia că totul se referă la Lear, că Lear stă în spatele tuturor evenimentelor, e provocată de fapt de Shakespeare. Lear însuși rămîne pe planul al doilea în a doua jumătate a tragediei, exact la fel ca Cleopatra pe la mijlocul piesei. Aici ca și acolo, s-a avut grijă însă dinainte, ca ambele figuri să nu dispară ochiului nostru lăuntric. Pentru a mă exprima în termenii tehnicii muzicale : motivul Cleopatrei țîșnește mereu fascinant și răscolitor, cu puterea sa de vrajă seducătoare ; ocazional motivul este prezentat de Cleopatra însăși, este adus de ea într-o lume care îi ademenește iubitul, vrînd să-l elibereze de lanțul ce-l leagă de ea. În *King Lear* există destule leitmotive care pot să înlocuiască motivul Lear propriu-zis : motivele paralele.

C

Deocamdată ar putea părea că limbajul muzical oferă cel mai bun mijloc pentru a interpreta forma specifică a compoziției shakespeariene. În acest caz, Otto Ludwig s-ar fi apropiat de adevăratul mijloc de interpretare mai mult decît W. Schlegel, care vorbea de pictură, opunînd-o sculpturii. Dar și într-un mod cu totul diferit mai pot

[3] *Gehalt und Gestalt*, pp. 294 urm., în originalul german.

fi utilizate artele învecinate la cercetarea artei lui Shakespeare. Pentru mine a fost o revelaţie cînd, în mijlocul cercetărilor ale căror rezultate provizorii le expun aici, am deschis cartea lui H. Wölfflin *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*.

Wölfflin distinge forma închisă şi forma deschisă, tectonică şi atectonică. În forma închisă sau tectonică a secolului al XVI-lea, joacă un rol predominant verticala şi orizontala. Se poate constata o axă mediană sau cel puţin un echilibru deplin în jumătăţile imaginii. Imaginea este adaptată formei spaţiului ; se umple suprafaţa dată. Direcţia principală a barocului este diagonala. Nu se umple un cadru, ci imaginea trebuie să producă efectul unui segment întîmplător. Principiul este asimetria. Ca dovadă concludentă apare o copie în relief a *Disputei* lui Raphael : un artist al barocului deplasează punctul central al modelului strict simetric şi face una din jumătăţi mai scurtă decît cealaltă. Sau să ne gîndim la decorurile renascentiste sever simetrice din teatre şi la alinierile ample ce apar pe fundalul din dreapta sau din stînga în creaţiile din Galli-Bibiena.

Se schimbă şi iluminatul. În tabloul renascentist, sfinţii sînt distribuiţi simetric pe întreaga suprafaţă. În baroc, lumina este pe o singură parte. Wölfflin vorbeşte de un sistem echilibrat, deplasat în colorit. În ansamblu, barocul nu manifestă nici un interes pentru ce e construit şi e închis în sine. Imaginea încetează de a mai fi arhitectură. Complet opusă e forma Renaşterii clasice, păstrată de pildă în *Cina* lui Leonardo, care nu numai că e împărţit riguros simetric, cu o axă centrală ferm accentuată, dar, pe lîngă aceasta, figura centrală, Christos, este pus în concordanţă cu formele arhitecturale simetrice ale fundalului.

Chiar şi numai aceste puţine constatări pe care le preiau din capitolul lui Wölfflin despre stilul deschis şi închis, ar putea fi suficiente pentru scopurile mele. Mai adaug încă tezele rezumative ale lui Wölfflin, ce vin în întîmpinarea intenţiilor mele.

Scanned with OKEN Scanner

Stilul tectonic este stilul ordinei canonice și a legității clare ; stilul atectonic este stilul legității mai mult sau mai puțin ascunse și al ordinii nereglementate. Acolo necesitatea evoluției, totală nedeplasare ; aici jocul cu aparența lipsei de reguli. Dar e numai un joc, nu e o lipsă reală de reguli. Căci — și aceasta este ceea ce merită atenție maximă — în sens estetic, în orice artă, forma este una necesară. Barocul ascunde cu plăcere regula, descompune cadrurile și structurările, introduce disonanța și se apropie în decorație de impresia accidentalului.

De stilul tectonic ține tot ce acționează în sensul limitării și saturării. Stilul atectonic deschide forma închisă, transpune proporțiile saturate într-o formă mai puțin saturată, înlocuiește forma gata prin una aparent nefinisată, forma limitată prin una nelimitată, produce în locul impresiei calmării, impresia tensiunii și mișcării.

Contemplatorul fără idei preconcepute, descoperă ușor în caracteristicile atribuite de către Wölfflin stilului deschis al barocului, particularitățile formei shakespeariene. În schimb, trăsăturile formei închise coincid cu caracteristicile dramaturgiei riguros arhitectonice a lui Corneille și succesorilor săi, exact așa cum a definit Steinweg aceste caracteristici. Aci simetrie, dincolo lipsa de simetrie ; aci o axă mediană, care face posibilă stabilirea echilibrului între părți, dincolo un echilibru deplasat. Aci o umplere cu grijă și uniformă a cadrului, dincolo o umplere ce pare a avea ceva accidental ; aci distribuirea uniformă a luminii, dincolo lumina pe o parte ; în ansamblu, aci impresia legicului, a arhitectonicii necesare, a limitării, finisatului și liniștitorului, dincolo a labilului, a lipsei de reguli, a nefinisatului, nelimitatului, dar totodată și a mișcării și tensiunii.

Ar putea suna ca o frază goală dacă aș vrea să spun că Shakespeare își concepe tragediile sale în diagonală sau că poziția lui Lear în piesa respectivă se comportă față de poziția eroului în piesele clasice, ca o accentuare a diagonalei față de accentuarea verticalei-orizontalei. Incontestabil însă, că există o analogie a tehnicii între dra-

Scanned with OKEN Scanner

mele de felul *Regelui Lear* sau *Antoniu și Cleopatra* pe de o parte, și tablourile baroce pe de altă parte, care aruncă fără grijă figura principală în una sau alta dintre laturi, sau cel puțin o deplasează complet din punctul central. Printre multele exemple frapante, citate de Wölfflin, menționez *Magdalena* de Guido Reni din Galeria Capitolină. Dacă tabloul este divizat printr-o diagonală, care duce din stînga sus spre dreapta jos, aproape întreaga figură a Magdalenei cade în jumătatea din stînga a tabloului. Așa ceva nu îndrăznește Renașterea clasică. Așa ceva îndrăznește însă Shakespeare cu *Lear;* ceva asemănător cu Cleopatra. El se dovedește a fi înrudit în esență cu Rubens și Rembrandt.

Să nu se creadă cumva că aș vrea să mă folosesc de Shakespeare pentru cuvîntul la modă baroc ; căci a devenit deja un cuvînt la modă. Pentru mine cuvîntul baroc înseamnă infinit de puțin. Oricum, cu ajutorul acestui cuvînt se poate constata că Shakespeare înseamnă în literatura dramatică, exact aceeași transformare care s-a petrecut aproximativ concomitent în arta plastică. Dar o astfel de legătură istorică nu este pentru mine chestiunea principală, dată fiind sarcina ce mi-am propus să rezolv aici. Cu atît mai important îmi pare însă altceva : separarea posibilităților de formă în două grupe mari ce se opun între ele contradictoriu, dar care au același drept de a fi recunoscute în intențiile lor cele mai intime și în procedeele lor de plăsmuire : stilul deschis și închis — pentru a vorbi ca Wölfflin — riguros arhitectonic, și stilul deschis, liber, atectonic.

Deoarece pentru mine aci devenirea istorică nu este pe primul plan, nu voi zăbovi la problema cînd a dominat în evoluția artei plastice și în evoluția literaturii, stilul tectonic și cînd cel atectonic. Corneille și succesorii se întorc, după Shakespeare, la stilul tectonic și-l duc la victorie, o victorie al cărei efect se simte pînă astăzi. Căci desigur, majoritatea tehnicienilor dramatici și a cercetătorilor lui Shakespeare nu s-ar opune atît de categoric particularităților tehnice ale lui Shakespeare, dacă

stilul tectonic n-ar avea preponderența în drama vremii mai noi. Steinweg îl identifică la clasicul Goethe ; și capodoperele dramatice ale lui Schiller aparțin în cea mai mare parte a lor, stilului tectonic. Wagner e considerat de către Steinweg printre succesorii lui Corneille. Dar de asemenea și Hebbel și chiar Ludwig sînt mult mai aproape de aceeași orientare, decît s-ar părea la întîia privire. În mod deosebit, cei doi maeștri tehnicieni ai scenei, Lesing și Ibsen — mă gîndesc la Ibsen din dramele sociale — sînt tragici în sensul tectonicii, iar nu în sensul formei lui Shakespeare.

N-aș dori totuși să ridic pe toți cei care s-au referit în mod expres la Shakespeare, la rangul de atectonici de vigoarea formală a lui Shakespeare. Forma atectonică poate fi mult mai riguroasă, decît de pildă forma din *Genoveva* lui Tieck.

Menționez drama lui Tieck inspirată dintr-o legendă, pentru că sîntem mai bine informați despre intențiile formale ale piesei, decît despre țelurile altor piese așanumite shakespearizante. În *Arhiva berlineză contemporană și gustul* [4], cumnatul lui Tieck, A. F. Bernhardi, a expus principiul formei piesei pînă în cele mai mici amănunte, cu o tehnică precisă, aproape pedantă, a analizei stilistice, caracteristică pentru acest gramatician german. Desigur, s-a lăsat condus de lămuririle lui Tieck. Mărturia are deci o anumită importanță. Bernhardi ridică contradicția la rangul de lege a formei din *Genoveva.*

Din seria aproape prea lungă a contrastelor identificate de către Bernhardi, relev numai cîteva. Voi anticipa că el împarte întreaga piesă în trei părți : introducerea și simfonia ansamblului, tragedia propriu-zisă și finalul cu sentimentele sale liniștitoare.

Prima parte este în contradicție cu ansamblul piesei. El prezintă războiul și de aceea contrastează cu legenda însăși. În cadrul primei părți stau față în față : creș-

[4] *Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmackes*, 1800.

nismul şi păgînismul, primul reprezentat de Carol Martel şi Genoveva, al doilea de Abdorrhaman şi Zulma ; apoi de o parte viaţa, învălmăşeală şi fapte de război, de cealaltă parte început elegiac şi scene casnice în castel, în general accentuat romantice, cum este mascarea Zulmei ; destinul nefericit al Zulmei prevesteşte nefericirea Genovevei. În sfîrşit, îşi corespund finalul fericit al războiului şi destinul Genovevei ; ambele preamăresc religia creştină.

Sau Bernhardi dezvoltă contradicţiile ce există între caracterul pe de o parte al lui Golo şi Genoveva, iar pe de alta al co-actorilor. Wendelin este sfînta simplicitate şi naivitate, Wolf este dreptatea veche, puţin limitată, Gertruda este feminitatea comună, Bruno şi Grimoald sînt oameni josnici, unul lăsîndu-se cumpărat în scopuri josnice, celălalt căzut din dezaxare, pradă viciului. În contradicţie deosebit de caracteristică cu Genoveva, apare vrăjitoarea Winfreda, o imagine a devierii datorită aceloraşi forţe care, altfel utilizate, îl fac pe om asemeni zeilor ; acelaşi lucru înseamnă însă Wendelin, care întrupează ura şi sila creştinului catolic autentic, pentru ca în această operă literară creştină să se intercaleze şi intoleranţă creştină.

Berhardi relatează şi despre contradicţiile situaţiei. Genoveva devine mamă în împrejurările cele mai triste ; Elsa, ţăranca, care împreună cu al său Heinrich materializează fericirea şi mulţumirea vieţii simple, în opoziţie cu destinele personajelor principale, îşi doreşte în zadar copii. O situaţie urmează imediat după cealaltă.

Piesa propriu-zisă începe în capelă, în care are loc prologul şi epilogul, şi se încheie în acelaşi loc. La început e întuneric, la sfîrşit este o dimineaţă luminoasă, aşa încît totul face impresia unui vis matinal.

Printre efectele contrastante citate de către Bernhardi apar unele asemănătoare cu ale lui Shakespeare, pe care le-am întîlnit în drumul nostru. Nu m-aş fi oprit atît de mult la interpretările lui Bernhardi, dacă Otto Ludwig n-ar fi relevat atît de categoric contrastul, ca premisă a

Scanned with OKEN Scanner

oricărui efect dramatic, și anume referindu-se la Shakespeare.

Ludwig lucrează din nou cu înrudirea dintre dramă și muzică. La fel cu tema și contradicția dintr-o fugă de Bach, evoluează Iago și Othello, unul alături de celălalt, de-a lungul întregii piese. Lui Shakespeare îi plac apoi acțiunile duble contradictorii, în care se opun mai multe caractere din punct de vedere etic, așa cum, pe lîngă aceasta, îi place să facă să contrasteze cel puțin exterior, figurile ce apar de multe ori concomitent pe scenă. Shakespeare imprimă contrastul pe de o parte în caractere, și aduce pe de altă parte motive contradictorii în dicțiune : zîmbetul în lacrimi, gluma în supărare și disperare, umorul nebuniei, desenul pe un fond de altă culoare, întunecat pe luminos și invers. Trecerile de la bucurie la durere și invers, parcurg de asemenea acest contrast. Nerozii au înțelepciune, oamenii de nimic morală în gură. În răscolirea lăuntrică, se simulează calm. Teama vrea să se risipească singură prin glume. Proștii lui Shakespeare au o înaltă părere despre înțelepciunea lor, cei săraci cu duhul și corpul sînt mulțumiți de sine, cei bogați trupește și spiritual — ca Antonio în *The Merchant of Venise (Negustorul din Veneția)* — sînt melancolici. Apoi amestecul comicului în tragic, legătura dintre distrare și aprofundare. Este contrastant și modul de gîndire : în *Iuliu Cesar* despre sinucidere, în *Othello* despre infidelitate. În forma exterioară a dialogului, unul este limbut, celălalt laconic. Orice prefacere se bazează pe contrast. Ludwig crede că poate face afirmația : „Tuturor efectelor actoricești și tragice le stă la bază contrastul. Așa cum lumina apare numai pe trupuri, la fel unitatea se manifestă numai în contrast. Unde nu există contrast, acolo nu există nici unitate artistică".

Odată cu referirile lui Ludwig la Shakespeare, ar putea fi citate și în *Genoveva* lui Tieck o mulțime de contraste. Dar exact ca majoritatea contradicțiilor citate de către Bernhardi, lipsește și din lunga enumerare a contrastelor dramatice shakespeariene, încercată de Ludwig,

Scanned with OKEN Scanner

tocmai ceea ce este de o valoare decisivă pentru expunerea mea. Firește, pentru mine este acum important numai contrastul dramatic ce servește scopurilor structurii, care permite să se recunoască relația lăuntrică a două sau mai multe elemente de construcție prin contradicția lor exterioară : apariții deci, ca scena Cleopatrei între ambele scene ale Octaviei, ca aparițiile lui Edmund între scenele de pe cîmp ale lui Lear, sau ca ultimele trăiri ale lui Enobarbus, ca prevestire a sfîrșitului Cleopatrei. Steinweg ar vorbi de „îmbinare" în sens arhitectonic. Astfel de liante nu sînt deloc rare la Shakespeare, chiar dacă el nu favorizează stilul tectonic.

Richard III este construită oricum mult mai tectonică decît *Lear* sau *Antoniu și Cleopatra.*

Revenirea unui motiv, care fusese utilizat cu mult înainte, îl formează și fizionomiile din vis ale lui Richard în scena a treia din actul V. Clarence povestește la începutul piesei (I, 4) visul său plin de groază. Și pe el îl apasă o vină ce nu poate fi ispășită. Visul său l-a dus în infern. Îi apărură avertizînd umbra lui Warwick, pe care îl trădase și a decedatului prinț Eduard pe care îl înjunghiase. La scurtă vreme după visul său, moare atît Clarence, cît și Richard.

Acestea sînt figuri repetate care înseamnă foarte mult în structura întregii piese. În fața ochilor noștri apare o situație care a mai existat odată asemănător în fața lor. Așa răsună în *Inelul* lui Wagner, direct înaintea morții lui Siegfried, încă odată glasurile păsării din pădure ; iar noi sîntem constrînși prin mimica artistică, prin repetare, să lăsăm ca privirea să se întoarcă înapoi.

Reamintesc o indicație demnă de atenție a lui M. J. Wolff. El poate identifica figuri repetate în *Romeo and Juliet (Romeo și Julieta)* în *Hamlet,* în *Macbeth.* Tumultul de pe stradă umple încă odată străduțele Veronei, cînd Romeo îl ucide pe Tybalt. Spiritul apare încă odată, cînd Hamlet zăbovește în camera reginei ; Macbeth invocă vrăjitoarele pentru a doua oară,

înainte de a începe declinul său. Wolff crede că poate presupune că Shakespeare face să revină momentul antrenant și determinant al piesei, cu o artă chibzuită, disputa familiară, spiritul tatălui lui Hamlet, vrăjitoarele, în clipa cotiturii tragice.

Mie îmi ajunge dovada că Shakespeare nu lucrează numai în piesa mai tectonică *Richard III*, cu figuri repetate care la rîndul lor produc efecte contrastante. Acum se poate alătura la acestea și *King Lear*. Această dramă atectonică utilizează în trăsăturile înrudite și contradictorii ale destinelor lui Lear și Gloster, figura repetată, chiar mai abundent decît toate tragediile lui Shakespeare pe care le citasem pînă acum în această corelație.

Și astfel rezultă că Shakespeare merge mult mai departe în utilizarea dramatică a contradicției — cel puțin potrivit expunerii lui Bernhardi — decît Tieck în *Genoveva* sa. Însemnătatea ce cîștigă în structura unei tragedii acest fel de „legături" prin contrast și repetare, nu rezultă nici din lunga listă a contrastelor shakespeariene întocmită de Ludwig.

Steinweg crede că poate identifica o astfel de „legătură" în drama clasică. Ea nu lipsește însă din drama barocă a lui Shakespeare și nu contrazice nici noțiunea de formă deschisă. Ea se poate constata în tablourile lui Rubens și Rembrandt, în general în operele plastice ce nu acordă nici o importanță simetriei riguroase, echilibrului. Liantul poate apare chiar ca mijloc al construcției tocmai acolo unde lipsesc simetria și echilibrul.

D

Cred că aș putea să fac mai ușor înțeleasă arhitectura specifică a dramelor lui Shakespeare, în special în *Antoniu și Cleopatra* și *Regele Lear*, prin referirea la modelarea formei în arta barocului. În Shakespeare — astfel văd eu corelația — stăpînea un sentiment al formei asemănător cu cel din Rubens, din Rembrandt, sau din

mulţi alţii care pornesc de la stilizarea închisă la cea deschisă.

Trebuie să mă aştept la obiecţiunea că de pildă un tablou de Rembrandt poate învălui fără grijă în întuneric părţi mai mari din suprafaţa sa totală, în timp ce o tragedie n-ar trebui să admită niciodată scene ce oferă la fel de puţină lumină, scene care, alături de acţiunile tragice propriu-zise, nu ridică aproape nici o pretenţie la apercepţie? Nu prea privim părţile întunecate ale tabloului, le sesizăm aproape numai în inconştient. Ceea ce în dramă cere prea puţină atenţie şi considerare şi e mai bine să se elimine, ca să nu se prăbuşească întreaga piesă din cauza locurilor moarte din cuprinsul ei.

Acestei obiecţiuni i s-ar putea replica: tocmai în analizele mele am căutat să constat stimulenţii pe care îi pune Shakespeare în scene care, după modul său atectonic, nu captează întreaga atenţie a spectatorului. Şi n-am căutat refugiu nici măcar în faptul că spectatorii englezi ai lui Shakespeare găseau un mijloc de încîntare în mişcarea exterioară bogată, ce predomină în astfel de locuri, mijloc ce le era scump, dar care nouă oricum ne-a devenit mai puţin valoros.

Aş mai putea replica că înrudirile expuse aci între dramele lui Shakespeare şi concepţia lui Wölfflin despre stilul baroc, nu vor să fie excesiv interpretate.

W. Schlegel credea că poate găsi caracterul dramelor lui Shakespeare în punctul central cînd le-a opus ca tablouri, operelor sculpturale. Proporţia suferă de o formulare prea generală a noţiunilor de pictură şi sculptură. Există tablouri şi sculpturi în stil tectonic şi în stil atectonic. Cu alte cuvinte: o dramă a lui Shakespeare este mult mai aproape de o sculptură a lui Bernini decît de un tablou al lui Raphael.

Otto Ludwig a invocat muzica pentru a lămuri forma la Shakespeare. Bineînţeles, literatura poate fi totdeauna explicată formal prin muzică. Tonul principal îl pune însă pe accepţiunea că muzica este mai liberă, mai fără frîu decît alte arte, în primul rînd decît artele plastice;

Scanned with OKEN Scanner

literatura, concepută ca modelată muzical, ajunge astfel ușor la aparența unei totale lipse de formă. Fără îndoială că Ludwig socoate altfel. Deoarece însă de pildă se aplică cu plăcere cuvîntul „lirică muzicală" tocmai la lirica sentimentală a lui Tieck, la fel o interpretare a stilului lui Shakespeare, făcută pe baza tehnicii muzicale, duce ușor la accepțiunea că Shakespeare este mai fără formă decît este în realitate.

Arhitectonica domină și în dramele lui Shakespeare. Fără îndoială o altă arhitectonică decît în piesele lui Corneille și a succesorilor săi. Steinweg explică structura lui Corneille prin înclinările arhitectonice ale francezilor și prin impresiile obținute de Corneille însuși în orașul său de baștină, Rouen. Distincția palpabilă dintre arhitectonica lui Shakespeare și arhitectonica lui Corneille simbolizează excelent, după părerea mea, distincția pe care o face Wölfflin între deschis și închis, atectonic și tectonic. Căci, bineînțeles, există și o arhitectură care provine dintr-o voință pentru formă de tipul Rubens sau Rembrandt, o arhitectonică a barocului.

Pentru a încheia, repet că nu intenționez deloc să creez o lozincă și să-l categorisesc pe Shakespeare pur și simplu ca pe un artist al barocului. Aș dori numai ca din demonstrațiile lui Wölfflin să reținem mijloacele pentru a înțelege arta lui Shakespeare în punctele care continuă să le apară multora ca greșite și care ar trebui să fie îmbunătățite. Îndrăznesc să afirm că intenția cea mai intimă a acestei arte, a voinței propriu-zise a lui Shakespeare de a da o formă, se recunoaște mai bine, se sesizează mai sigur, dacă se caută să se înțeleagă artistic aceste puncte frecvent atacate ale creațiilor sale.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Cuvînt introductiv 5
Din volumul GEHALT UND GESTALT . . 17
Conținut și formă 18
Materialul (tematic) 58
Forma 83
Proza 110
Tectonica creației literare 200

Din volumul DAS WORTKUNSTWERK
Cercetarea analitică și sintetică a literaturii 268
Literatura și concepția despre lume . . 306
Esența operei de artă poetice . . . 329
Particularitățile formei romanului . . . 357
Forma artistică a nuvelei 389
Arta construcției dramatice la Shakespeare 424

Scanned with OKEN Scanner

Reunind studii şi articole din volumele cele mai importante ale lui Oskar Walzel, GEHALT UND GESTALT IM KUNSTWERK DES DICHTERS şi DAS WORTKUNST-WERK, culegerea de faţă oferă o imagine de ansamblu asupra preocupărilor teoriei literare din primele patru decenii ale secolului XX. În lucrările lui Oskar Walzel se regăsesc idei de bază care au fertilizat dezvoltarea impetuoasă a criticii actuale din întreaga lume. Astfel, Oskar Walzel apare ca un precursor al orientării stilistice şi structuraliste a criticii literare actuale.

CONTINUT SI FORM
UNU12947
5.00 Lei

Lei 17,50

Scanned with OKEN Scanner